دراسات في
أدب عُمان والخليج

تحرير

د. شريفة خلفان اليحيائي

د. أيمن ميدان

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة السلطان قابوس

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات في
أدب عمان والخليج

رقـــم التصنيـــف : 810.09568
المؤلف ومن هو في حكمه: تحرير شريفة اليحياني، أيمن ميدان
عنــوان الكتــاب: دراسات في أدب عُمان والخليج
رقـــم الايـــداع :2004/6/1403
الواصفـــات:/الأدب العربي// النقد الأدبي//التحليل الأدبي// الخليج العربي// عُمان/
بيانـات النـشر : عمان - دار المسيرة للنشر والتوزيع
* - تم اعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الطبعة الأولى

2004م - 1425هـ

دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة

عمان-العبدلي-مقابل البنك العربي
هاتف:5627049 فاكس:5627059
عمان-ساحة الجامع الحسيني-سوق البتراء
هاتف:4640950 فاكس:4617640
ص.ب 7218 - عمان 11118 الأردن

www.daralmassira.com

دراسات في
أدب عُمان والخليج

تحرير

د. شريفة خلفان اليحيائي

د. أيمن ميدان

كلية الآداب والعلوم الإجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة السلطان قابوس

محتويات الكتاب

المقدمة

كانت فكرة التأسيس لكتاب منهجي تعليمي يهتم بأدب عُمان بالدرجة الأولى واردة بإلحاح منذ حوالي ثلاث سنوات نتيجة التعمق التخصصي والإطلاع على الكثير من المؤلفات في أدب منطقة الخليج ككل وغياب في المقابل أو تجاهل المختصين لأدب عُمان.

لذلك يسعى كتاب دراسات في "أدب عُمان والخليج" إلى تقديم مادة تعليمية ومنهجية تخدم طلاب اللغة العربية والمتخصصين من النقاد والباحثين في حقل الدراسات النقدية الأدبية بالدرجة الثانية.

ولعل الهدف الذي جعل من محتوى الكتاب يشمل أدب عمان كمحور رئيس وأدب الخليج كمحور ثان راجع إلى الندرة والقلة من الدراسات والكتب التي تحفل بأدب عُمان قديمه وحديثه، فعُمان أدبياً قليلة الحظ بالباحثين والمنظرين والنقاد الذين يسعون مدفوعين برغبة صادقة لتأسيس أدب له تنظيراته النقدية وقراءاته النصية وكل ما نجده في المقابل من أدب عمان هو نوع من التقديس الأدبي للشعراء والكتاب وهو تقديس أسس له أولئك الذين امتلكوا آليات النبش في الأرض البكر في طليعة النهضة التعليمية والثقافية منذ السبعينات. أما أدب الخليج لاسيما أدب المملكة العربية السعودية والكويت والبحرين فقد حظي بدراسات منهجية وعلمية تجاوز عملية التقديس الأدبي التي بدأت إرهاصاتها مبكرة جداً منذ أولئك الستينات. أما اليوم فقليل ما لا تمر بين أيدينا دراسات في أدب الخليج.

وتأتي أهمية هذا الكتاب في كونه الأول من نوعه من حيث أن معظم الدراسات فيه ممنهجه ومنظمة علمياً إضافة إلى أن معظم المشاركين فيه هم من ذوي الخبرات العلمية الأكاديمية ومن المختصين في أدب عمان والخليج الذين جعلوا همهم تقديم مادتهم العلمية بصورة مغايرة تماماً عما كان عليه في السنوات السابقة صورة أكثر موضوعية وأكثر علمية وبعيدة عن إعطاء صفة القداسة التي تلبست أدباء عمان وشعرائها حتى وقت قريب. كما أنه يحاول التأسيس لدراسات علمية ومنهجية مستقبلية تنطلق منه كجانب تنظيري وتأريخي ونقدي لأدب عمان.

وبناء عليه كانت دراسات هذا الكتاب قائمة على نظام الوحدة والتنوع، الوحدة من حيث المنهجية المتبعة في غالبية الدراسات لكونها دراسات تعليمية تأسيسية أما نظام التنوع فمتحقق من حيث المواد المطروحة والتي تجمع بين التنظير والتأسيس والنقد والقراءات النصية لكل من الشعر والنثر.

وقد راعينا في اختيار مواد الكتاب تحقق عنصري التوازي والتنوع مما يتيح الفرصة كاملة لرصد ملامح الأدب الخليجي عبر تحولاته الكبرى ومنجزاته الخاصة؛ لذلك لم يتسع الكتاب لاحتضان كل ما أنجز الزملاء من دراسات كثيرة وجليلة نعتد بها ونجل أصحابها؛ وهو ما سيخل بعنصر التوازن من جهة ويسمح بطغيان جانب على آخر من جهة أخرى.

كما راعينا أن تبقى الدراسات حاملة بصمة كاتبها لغة وأسلوباً ومضامين، ولم نتخل إلا بقدر ضئيل يسمح بتوفرٍ عنصر الاتساق أو إزالة إبهام أو إتمام نقص. أما عبء المراجعة فقد حملناه معاً.

وقد توزعت أقسام الكتاب إلى قسمين رئيسين هما: دراسات في الشعر بأشكاله المتنوعة ودراسات في السرديات (قصة ورواية أدب رحلات). أما القسم الأول فقد تضمن عدداً من الدراسات من بينها دراسة بعنوان "من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعلية إلى القصدية الحرة: بداية التحول في الشعر الخليجي الحديث" وهي دراسة تحاول التنظير والتأريخ للتحولات الشكلية التي عايشها الشعر الخليجي الحديث بأجياله المختلفة ومبررات تلكٍ التحولات الشكلية والمؤثرات الخارجية والداخلية التي شهدها الشعر الخليجي وصولاً إلى النمط الأجد والأكثر تحرراً وهو القصيدة الحرة.

أما الدراسة الثانية فتنحصر في شاعر عماني أسهم إسهامات جلية في مسيرة الشعر العماني الحديث بقصائده الحماسية والاستنهاضية ذلك هو أبو مسلم البهلاني. وفي نطاق الشعر العماني الحديث أيضا تناولت دراسة "قصيدة الرثاء في شعر أحمد بن عبد الله الحارثي" شاعراً مغموراً ليس له ديوان مطبوع؛ شاعراً أكثر ما نظم فيه كان فن الرثاء متبعاً نهج الأقدمين ومتفرداً في ذات الوقت في التناول، وقد اعتمدت الدراسة على شعره المخطوط. وترد الدراسات الأخرى بصورة علمية حتى نصل إلى الدراسة الأخيرة من هذا القسم والتي تتصل بدراسة الروافد التراثية في شعر صقر بن سلطان القاسمي ومرجعيته المضمونية.

أما القسم الثاني من الكتاب فمهتم بالدراسات السردية التي تبدأ بتأصيل الريادة الأدبية في الكتابة العمانية كما تبدت لدى شخصية عبد الله الطائي الذي لا يكاد مثقف وأديب خليجي إلا وأطلع على نتاجه الأدبي. ثم نصل إلى الدراسات الروائية النسوية الخليجية لنقف عند دراستين الأولى تتناول تقنيات الخطاب الروائي النسوي الخليجي ومميزات تلك التقنيات التي تتوزع إلى النسق التقليدي والنسق الحداثي لدى الرواية النسوية الخليجية أما الدراسة الثانية فهي أكثر تركيزاً إذ أنها تنطلق من رؤية نقدية للأطر اللغوية في الخطاب الروائي النسوي العماني لرواية "الطواف حيث الجمر". ثم تأتي الدراسة التي تركز على القصة القصيرة العمانية لتخرج بتجليات للمكان والزمان التي تتفاوت فيها الأمكنة والأزمنة بين الواقعية والتاريخية والنفسية وأخيراً يأتي أدب الرحلات من منظور الرحالة البريطانيين الذين زاروا عمان منذ 1627 - 1970.

ونكاد نجزم أنه لولا تعاون الزملاء المشاركين في هذا الكتاب لما تمكن المحرران من إنهائه وتقديمه في صورته الحالية؛ فالشكر لهم في المقام الأول فهم عماد هذا الكتاب ولحمته وسداه.

المحرران مسقط 2004

القسم الأول

دراسات في الشعر

من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة إلى القصيدة الحرة: بداية التحول في الشعر الخليجي الحديث

د. شريفة خلفان اليحيائي*

مدخل عام:

تناقش هذه الدراسة بدايات التغيير في الأشكال الشعرية لمنطقة الخليج لاسيما التغيير من كتابة القصيدة العمودية إلى كتابة قصيدة التفعيلة ومن ثم القصيدة الحرة؛ حيث أن كل طرفي القضية في نقيض وتطرف.

وبذلك يكون الهدف الرئيس هو تسليطٍ الضوء على حركة القصيدة الحرة وتقديم تعريف لأكثر المصطلحات المتكررة استخداماً مثل " البدايات الأولي" و" القصيدة الحرة". وتجدر الإشارة إلى إن هذه المصطلحات سوف يُعتمد عليها بصفة خاصة في هذه الدراسة المتصلة بشعر الحداثة في الخليج مع تحديد الأسباب من وراء استخدامها.

وتبدو الفترة الزمنية المعتمدة في هذه الدراسة محدودة بعقدين من الزمن مقرونة خاصة بأهمية القصيدة الحرة في المنطقة: السبعينات والثمانينات من القرن العشرين. إذ مع الإطلالة الأولي لعقد السبعينات كانت هناك إرهاصات مبكرة لظهور شكل شعري جديد ومميز عُرف فيما بعد بالقصيدة الحرة. وكان التدفق الهائل للثروة النفطية قد سيطر على المشهد السياسي والثقافي لفترة السبعينات، إضافة إلى تأثير قوة الأوبك على حرب 1973 بين العرب وإسرائيل واستخدام النفط كسلاح ضد الدول الصديقة لإسرائيل.[1] هذا بالإضافة إلى التغييرات الاجتماعية داخل مجتمعات الخليج نتيجة لتأثير الثروة النفطية المفاجئة والتي أخذت شكلها في أوج الثورات السياسية والاجتماعية التي كانت قد بدأت بأكثر من أربعين سنة ماضية.

وبمجرد ما كان اكتشاف النفط وتكثيفه في التحولات المفاجئة والطارئة في شكل الحياة اليومية لسكان الخليج العاديين موضع اهتمام ومناط ملاحظة فإن الرغبة في تغييرات مرئية ملموسة قد اتضحت في الدوافع الداخلية لدي شعراء القصيدة الحرة. لذلك كانت الرغبة موجودة لدي شعراء القصيدة الحرة في إحراز أو بلوغ مناط الحداثة

ضمن الشعرية الخاصة بهم والتي مساوية لتلك الحركات الحديثة في الأنواع الأدبية في العالم العربي ككل. إذ حاول شعراء عرب منذ أربعين سنة التعامل مع أنواع شعرية أو أغراض أدبية بغض النظر عن الحدود الجغرافية للمنطقة، فكان هناك شعراء من مصر، العراق، سورية ولبنان لهم التأثير الأكبر الذي أنعكس على شعراء من العالم العربي؛ إذ أن مثقفي العالم العربي يعتبرون أنفسهم صوت الوحدة العربية وبأنهم أمة واحدة وثقافة واحدة أكثر من كونهم ممثلين لمجتمعات محلية تختلف عن الهوية العربية القومية التي تجمعهم تحت إطار الثقافة والدين والجغرافيا. وليس أقل من ذلك أن الشعراء العرب يشعرون بأنهم يتحدثون من وإلي أمة واحدة بدون ثقافات بديلة أو اختلافات عقائدية وسياسية في الوقت الذي يحافظ فيه الشعراء على التفرد والتميز السياسي والاجتماعي الذي يؤكد على هويتهم وظروفهم التاريخية الخاصة بهم.

لذلك فإن الشعراء العرب دائماً امتلكوا دعوة قوية لتجاوز الحدود والحواجز التي تعيق وصولهم إلى جيرانهم الذين يشاركوهم الهوية والثقافة، إضافة إلى متعة المشاركة في أكبر عدد من الأنشطة والتغييرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تتماشى ومتطلباتهم وتضمن استجابتهم. لذلك شغل الشعراء بقوة شهرتهم وذيوع صيتهم دوراً مهماً ورئيساً، وعلى هذا الأساس فإن تغطية هذه الدراسة "للبدايات الأولى لظهور القصيدة الحرة" يُعنى بالبحث في المحاولات المبكرة لكتابة القصيدة الحرة على أيدي شعراء الحداثة في الخليج بداية من أوائل السبعينات ووصولاً إلى أواخر الثمانينات. أما قبل تلك الفترة فكانت الشعرية الخليجية يسيرها التقليديون الذين نظموا القصيدة العمودية والنص التفعيلي. على كل حال، كانت فترة كتابة القصيدة الحرة لم تحل كلية محل الأشكال الشعرية التقليدية بل ظلت القصيدة الحرة تساير الأشكال السابقة عليها في الظهور وحافظت كل من القصيدة العمودية والتفعيلة على مكانتيهما في تجربة الحداثة الشعرية العربية.

وبذلك يبدو أنه من الممكن القول، أن الأشكال الشعرية الثلاثة بتنوعها قد بقيت أهميتها ومكانتها كما هي بين الشعراء والقراء بالمثل. أنها لظاهرة مثيرة للغرابة في مسيرة الرحلة الشعرية للخليج وللعالم العربي وظاهرة ليست مشابهة في التزامن والتعاقب التاريخي للشعر الأوروبي والذي يشير إلى أن أي شكل شعري يحكم بقاءه واستمراره بإزالة الشكل والأسلوب الذي كان سابقا له في الوجود. وبالفعل ظهرت أشكال مختلفة

تعاونت على البقاء والاستمرار عن طريق ممتهنيها الذين يصرون على بقاء كل شكل حياً وحساساً، يختار الأحسن من التنوع المتاح. وعليه فإن شعراء الخليج استطاعوا أو امتلكوا القدرة على القفز من المرحلة الكلاسيكية التقليدية للشعر العمودي إلى الأكثر حداثة والمتمثل في القصيدة الحرة بدون الحاجة للمرور على قصيدة التفعيلة كحلقة ربط وسيطة تصل بين طرفي الشعرية العربية.

ويبدو أنه غير مستغرب عدم وجود شكل النص التفعيلي من ضمن أشكال شعرية انتشرت بين شعراء مارسوا الشعر الحديث في الخليج؛ إذ وجد على الساحة الشعرية في الخليج شاعر نشر مجموعة شعرية تختص بشكل الكتابة المتحررة للقصيدة الحرة بدون أن يسبقها أية محاولات أو ميول لممارسة القصيدة العمودية أو حتى التفعيلة. على الرغم من ذلك قد تعد هذه الأشكال الشعرية التقليدية بمثابة جسر أو حلقة وصل منطقية تصل للقصيدة الحرة أكثر من كونها تبدأ من القصيدة الحرة.

ومع ذلك فإن هناك أسباباً توضح أو تبرر هذا القفز بين طرفي القضية الشعرية والتي استدعت التحرك الأمامي من القصيدة العمودية الغارقة في التقليدية إلى القصيدة الحرة الغارقة في الحداثة الشعرية. ولكن قبل الدخول إلى مناقشة الأسباب الكامنة وراء القفز المرحلي تلح الحاجة إلى التطرق إلى تحديد الإطار النقدي والنظري لشكل قصيدة التفعيلة كبداية حقيقية وتجربة ريادية مهدت الطريق إلى التغيير والحداثة.

قصيدة التفعيلة في أشكالها المختلفة عبارة عن شكل جديد حافظ بنسب معينة على بعض سمات البنية التقليدية وإضافة إلى أن نص التفعيلة من الممكن تحديده بوضوح أكثر على أنه شكل بدأ بوقت يقارب من نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات من القرن العشرين بالمقارنة بالشكل التقليدي الأقدم للقصيدة العمودية. على أية حال، فإن أشكال الحداثة الشعرية المتمثلة في قصيدة التفعيلة والقصيدة الحرة قد فتحت الباب للجدال والنقاش بين الشعراء والنقاد: هل الشعر الحر العربي حر من القيود التقليدية كالوزن والقافية أم لا؟ البعض يعتبر أن الشعر الحر هو الاتجاه الحائز على الامتيازات التي لم يحظ بها اتجاه من قبل والخطوة الأكثر تميزاً في الشعر العربي الحديث؛ بنية مختلفة نوعاً ما عن تلك البني التي أعتاد عليها الشعراء والقراء العرب من قبل. كثير من دراسات النقد الأدبي كتبت تناقش أن الحركات الحداثية في الشعر العربي قد أُستجمعت، أولا في شكل قصيدة التفعيلة القائمة على الشعر العربي الحر كما سمته نازك الملائكة ومن ثم

القصيدة الحرة اللذان يعدان المصدر الأساسي والإيحاء المباشر بين الكتّاب حتى أواخر التسعينات. ومن أكثر النقاشات ثورة عارمة تلك المحيطة بما إذا كان الشعراء يستخدمون شكل الشعر الحر من أجل رفض أو إبداء تعارض مع القوانين التقليدية أو أن استخدامهم كان لمجرد شكل بديل للشعر التقليدي أو العروض.(2)

كلا الشكليين الشعريين استخدما كبدائل في الشعر العربي الحديث في بداية الاتجاه الحداثي على الرغم من أن كلا منهما له معني ومفهوم نظري ومرتبط بعناصر وأشكالٍ شعرية تخالف الأخر وإن كانت تلك العناصر بينها نقاط اشتراك تجمع المفهومين معاً. وبالعودة إلى تلك الاختلافات، فإن شعر التفعيلة يعتبر شكلاً تقليدياً جديداً يستند على الوحدة الموسيقية للشعر العربي المقفى (التفعيلة أو الإيقاع الشعري). في حين أن القصيدة الحرة هي مجرد تكنيك مختلف لا يستند لا على البنية الموسيقية أو الضوابط الموسيقية المعتمدة (بمفهوم الوزن والقافية) ولا على قوانين مقيدة للنهايات والبدايات للنص الشعري. وفوق ذلك، فإن القصيدة الحرة ذات بنية دلالية متحررة عليها يعتمد الشاعر على خياله الفردي الخاص لبناء الصورة الشعرية لنصه؛ فالشاعر له الصلاحية الكاملة والمسؤولية التامة في تجربته الشعرية بدون أية تدخل شكلي خارجي أو قوانين تفرض على شعريته وشاعريته.

ترتبط أصول وإرهاصات قصيدة التفعيلة -كخطوة أولية تمهيدية باتجاه الحداثة العربية- بتجارب بدأت في العقد الأول من القرن العشرين. قصيدة التفعيلة ذاتها بدأت كتجربة شعرية في العراق في عام 1947، بتأسيس كل من شاعري العراق: نازك الملائكة (ولدت 1923) وبدر شاكر السياب (1929-1964) وكلا منهما يعد نفسه مبتكراً لهذا النوع الشعري الجديد المخالف للقصيدة البيت أو نظام الشطرين.

ولابد من الوضع في الاعتبار أنه رغم اتفاق النقاد والدارسين أن عام 1947 هو البداية الأولى لميلاد قصيدة التفعيلة في الشعر العربي الحديث، إلا أنه مع ذلك لابد من ضرورة التأكيد على أن ظهور هذا الشكل الشعري بصورة فنية ناضجة كان في الخمسينيات. ولعل هذا الرأي مرده إلى أن عام 1947 لم يشهد من كتّاب هذا النوع الشعري إلا اثنان من الشعراء تنازعا فيما بينهما وتنازع النقاد على أيهما هو الرائد مع أن لكلٍ منهما قصيدة واحدة فقط تنضوي تحت قصيدة التفعيلة؛ كتب السيّاب " هل كان حباً" وكتبت نازك الملائكة "الكوليرا".

ثم بتوالي عقود من الزمن بعد الخمسينيات ظهرت مجاميع شعرية تنتمي جميعها إلى الشكل الشعري التفعيلي مما يؤكد رسوخ التجربة الشعرية ونضجها الفني. ولكون هذه المجاميع استلهمت من إرهاصات عام 1947 دافعاً قوياً وحافزاً في كتابة نصوص تفعيلية ناضجة فقد أظهرت هذه المجاميع تفهماً حقيقياً وتجارب أفضل من حيث التنظير والتطبيق في استخدام قصيدة التفعيلة.(3)

وبالمقارنة مع الدراسات التنظيرية والتطبيقية التي حظي بها الشعر العربي الحديث بصفة عامة وقصيدة التفعيلة بصفة خاصة سواء باللغة العربية أو باللغات الأجنبية؛ الإنجليزية والفرنسية، فإن نصيب الشعر الخليجي الحديث لم ينل من ذلك الاهتمام شيئاً يقاس بغيره، بل شكل الأدب الخليجي الحديث بصفة عامة والشعر بصفة خاصة إشكالية خطيرة في التجاهل من قبل الباحثين والنقاد مما أسهم ذلك التجاهل في تكوين حلقة مفقودة ومرحلة تم حرقها من مسيرة الأدب العربي الحديث المتوزعة على شتى الأقاليم العربية؛ مصر، بلاد الشام، دول المغرب العربي، اليمن وشبه الجزيرة العربية. وقد يكون السبب الرئيس وراء ذلك التجاهل والإغفال هو الكيفية التي بها يرى النقاد والكتاب المهتمين بدراسة الأدب العربي الحديث في أقطاره المختلفة إلى منطقة الخليج العربي بأنها منطقة هامش لا ترقى إلى الدراسة والاهتمام الذي يرقى إليه أدب دول المركز وبالتالي فهذه الرؤية تتحكم وتوجه بالتالي الرؤية إلى أدب تلك المنطقة وطريقة التعامل معه. وحين تم تجاوز قضية أدب المراكز والأطراف - الناتجة من تقسيمات سياسية أفرزت تقسيمات اجتماعية وثقافية وأدبية - وحين حظيت المنطقة بنقاد ودارسين عرب فإن حظوتها من النقد والتمحيص لم تك بأفضل ما كانت عليه؛ لأن هؤلاء لم يعولوا في دراساتهم الأدبية والنقدية على طرح خصوصية الأدب الخليجي بقدر ما ركزوا على تطبيق تيارات أدبية حملوها من بلادهم وأسقطوها على نتاج المنطقة دون مراعاة هوية أدب تلك المنطقة ولا أدبائها.

ومن ضروريات الإنصاف في حق النقاد والدارسين العرب دون تعمد الإساءة إليهم، الإشارة إلى جملة من الدراسات التي قدمها بعض المهتمين في حقل الأدب الخليجي الحديث بصفة عامة والشعر الحديث بجميع أشكاله؛ كتلك الدراسات التي قامت بها الكاتبة الفلسطينية سلمى خضراء الجيوسي.(4)

ومن الملاحظ أن غالبية شعراء الحداثة الخليجية يتفقون على كيفية رؤية أنفسهم وكيفية رؤية الآخرين لهم. إذ أنهم طالما تمنوا أن يعرفوا بين معاصريهم وأقرانهم من شعراء العالم العربي وأن يذيع صيتهم وشهرتهم محليا ودوليا بدرجة متساوية ولا يقلون عنهم في النضج الشعري والنتاج الجيد.

أخيراً، فإنه من الضروري في سياق الحديث عن بدايات التحول في الشعر الخليجي الحديث من القصيدة العمودية الكلاسيكية إلى قصيدة التفعيلة والتي قادت بدورها إلى التحول التحرري في الشكل والإيقاع وإلى ممارسة شكل شعري جديد هو كتابة القصيدة الحرة بدءاً من السبعينيات والثمانينيات.

بداية التحول في الشعر الخليجي الحديث

في أعقاب الحرب العالمية الثانية وعلى امتداد الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين حدثت تطورات فنية وشكلية في مسيرة الشعر العربي الحديث خاصة على مستوى النتاج المطبوع. وتعزيزاً لذلك التطور تأسست مجلات أدبية تعنى بالتجديد الشعري والأدبي بصفة عامة وأسهمت في استقطاب الأدباء والمفكرين العرب من ذوي الرؤى الثاقبة وممن يمتلكون القدرة على التنظير والتأسيس لتجارب شعرية ناضجة بكل المقاييس الفنية. ومن أبرز المجلات الأدبية مجلتي "الآداب"[5] ومجلة "شعر" البيروتية[6]. وأخيراً تمكن عدد من الأدباء والمفكرين العرب أن يسجلوا حضورهم البارز في هاتين المجلتين من خلال دراساتهم التي توزعت في تيارات أدبية مختلفة منها الكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية الاجتماعية والرمزية والبنيوية ومن خلال هذه الدراسات تعرف شعراء الحداثة على أنماط الكتابة الشعرية الجديدة المختلفة كالتفعيلة والقصيدة الحرة وكلتاهما تعدان محاولات لكسر القوانين المفروضة على القصيدة العمودية.

وحظي الشعر الخليجي الحديث اليوم رغم الإهمال الذي أصابه بجملة من الدراسات التنظيرية والتطبيقية في أشكاله الشعرية المختلفة، إلا أنه مع ذلك لم تحفل دراسة واحدة منه بالتركيز على دراسة القصيدة الحرة كشكل شعري مستقل.

ومن فترة الستينيات ووصولاً إلى الثمانينيات شهد العالم العربي مناقشات تنظيرية حول أزمة المصطلحات والإشكالية التي ولدتها ولادة أشكال شعرية كالتفعيلة/ القصيدة الحرة أو قصيدة النثر ومكانة كل شكل في الشعرية العربية الحديثة وفي التراث

الشعري العربي، بقي الشعر الخليجي بجميع جوانبه الفنية والجمالية موضع تجاهل على كل المستويات.

ولعل تحديد الفترة الزمنية التي تتحرك فيها الدراسة بمرحلتي السبعينيات والثمانينيات وارد من كونهما فترات حاسمة ونقاط تحول في مسيرة الكتابة الشعرية الخليجية وهي مرحلة كذلك مهدت بصورة واضحة الطريق لميلاد النص الشعري الحداثي أو القصيدة الحرة. وبالتالي فالتركيز في الدراسة على هذه الفترة الزمنية يعين على تأسيس خلفية شاملة تاريخيا وتنظيريا لظهور القصيدة الحرة في الخليج. هذا بالإضافة إلى الأخذ في الاعتبار الدراسات السابقة التي كتبت في الشعر الخليجي الحديث كتلك الدراسات التي كتبها علوي الهاشمي، سلمى الجيوسي وسعد البازعي إلى جانب المقالات الأدبية والنقدية المتفرقة في المجلات والدوريات الأدبية.

الغياب التزامني بين شعراء الخليج وشعراء العالم العربي:

يتبين للدارس من خلال تتبع التطورات الشعرية التي صاحب ظهور القصيدة الحرة في دول الخليج العربي بدءاً منذ نشأتها في السبعينيات أن دولتين من دول الخليج العربي تتنازعان على الريادة في إدخال هذا الشكل الشعري إلى الحركة الشعرية الخليجية؛ هما المملكة العربية السعودية والبحرين.

كما يبدو أن الشكلين الشعريين ؛ القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة هما اللذان هيأ السبيل ومهدا الطريق وبشرا بولادة شكل كتابي للقصيدة العربية الحديثة. على أية حال، فإن مسيرة الكتابة الشعرية الخليجية لم تتبع التطور المنطقي أو التزامني التاريخي، إذ كان شعراء الخليج شأنهم شأن مجتمعاتهم قفزوا من المرحلة الكلاسيكية لكتابة القصيدة العمودية إلى مرحلة الكتابة المتحررة من كل قيود الوزن والقافية متمثلة في القصيدة الحرة.

والمبرر الكامن وراء ذلك الفقد التزامني في التطور الشعري الخليجي هو أن شعراء الخليج فشلوا في تأسيس قصيدة التفعيلة كحلقة اتصال بين مرحلة الكلاسيكية ومرحلة التحرر والحداثة أو كحركة شعرية بارزة في بقية العالم العربي تستحق الإمعان فيها وتسليط الضوء. وإذا كان من حلقة مفقودة في ممارسة قصيدة التفعيلة في الشعر الخليجي الحديث فإن ذلك عائد إلى أن استخدام ذلك الشكل الشعري لم يكن كخطوة أساسية

تسهم في التحول والانتقال من ممارسة شكل شعري إلى آخر وإنما جاء استخدامها كشكل فقط يتم من خلاله التحول السريع والفوري إلى كتابة القصيدة الحرة دون تمهيد.

وشهدت تجربة القصيدة الحرة في الخليج شعراء كتبوا ونشروا القصيدة الحرة دون أن تكون لهم تجارب في كتابة القصيدة العمودية أو التفعيلة كمرحلة وسيطة تقود إلى القصيدة الحرة. على سبيل المثال، ففي السبعينيات كتبت إيمان أسيري وفوزية أبوخالد القصيدة الحرة دون ممارسة أشكال شعرية سابقة وفي فترة الثمانينيات كتبت ظبية خميس وميسون القاسمي القصيدة الحرة دون التطرق إلى العمودية والتفعيلة.

إذ التغيرات الشكلية والقفزات الثقافية والفكرية التي برزت في الكتابة الشعرية العربية بصفة عامة تولدت نتيجة تغيرات سياسية واجتماعية وفكرية عاشها العالم العربي وأثرت بدورها على اتجاهات الشعراء وأثرت على أشكال الكتابة الشعرية التي قادت إلى ميلاد قصيدة تمردية ثورية أفرزتها الروح الثورية التمردية لدى الشعراء والمتولدة من رفض المجتمعات العربية التقليدية. في المقابل، هذه التغيرات بشتى أشكالها السياسية والاجتماعية والفكرية لم تبرز في مجتمعات الخليج ولم يتمخض عنها بالتالي تمخضات ثورية تمردية في إتباع نسق كتابي معين. وبذلك تم الغياب التزامني والتسلسل المنطقي للمراحل الشعرية التي مر بها الشعر الخليجي الحديث مقارنة بالشعر العربي الحديث عامة.

وبالتطرق إلى مرحلة البدايات الممهدة لدخول الشكل الشعري الأجد إلى الشعر الخليجي الحديث لابد من الوقوف على عينة من الشعراء الذين كان لهم الدور الريادي في التعريف والتجريب لشكل شعري مخالف ومعارض لما هو مألوف في الشعر الخليجي. وتحقيقاً للهدف المنشود، فإن هذه الدراسة سوف تكون محصورة في اختيار شاعرين من ثلاث دول من منطقة الخليج في الفترة الزمنية المحددة للدراسة من (1973-1989). ولعل السبب الكامن وراء اختيار شاعرين يبدو من أن هذين الشاعرين لابد وأن يكونا قد لعبا دوراً ريادياً في تعريف وإدخال القصيدة الحرة لأول مرة إلى الشعر الخليجي الحديث. وبالتالي، فالأمر ينسحب باختيار الدول التي شهدت الإرهاصات الأولى لظهور القصيدة الحرة في التجربة الشعرية لشعرائها. وهذه الدول هي؛ السعودية، البحرين، الإمارات وترتيبها جاء وفق الأسبقية الزمنية في الريادة الفعلية للقصيدة الحرة بدءاً من السبعينيات مروراً بأواخر الثمانينيات.[7] لذلك كانت الإسهامات البكر والإرهاصات

الأولى لشعراء القصيدة الحرة تبعاً للبلد التي ينتمون إليها هي بمثابة الثمار الأولى لجيل الرواد الذين عانوا من الهجمات اللاذعة التي شنها عليهم جيل التقليديين وبعض أهل الحداثة. وعلى الرغم من ذلك فإن أية دراسة تركز أو تحاول تسليط الضوء على إرهاصات أية تجربة أو حركة أدبية لابد وأن تساعد في تحديد صفاتها ومميزاتها وذلك لعقد مقاربات وموازنات بينها وبين الحركات الأدبية السابقة عليها في الظهور الزمني.

وبالنظر إلى إرهاصات القصيدة الحرة في الشعر الخليجي الحديث فإن الفترة الزمنية من السبعينيات ووصولاً إلى الثمانينيات تعد المرحلة الانتقالية التي شهد الشعر الخليجي الحديث بداية التعرف على نوع شعري مختلف ومخالف لما هو سابق. وهذه المرحلة الانتقالية في الشعر الخليجي الحديث هي نتيجة طبيعية لمراحل انتقالية أخرى شهدها المجتمع الخليجي على مستويات سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية.(8)

أن بداية التحول في الشعر الخليجي الحديث تمت من خلال الانتقال من القصيدة العمودية إلى كتابة القصيدة التفعيلية ثم التحول الأخير والمتمثل في القصيدة الحرة والتي عايش الشعر الخليجي الحديث أولى تجاربه في عام 1973. وعلى الرغم من التحول الأخير في كتابة نمط شعري مغاير إلا أنه لم يجرؤ هذا النمط من أن يعلن نهاية أو احتضار القصيدة العمودية التي ما زالت تلقى قبولاً شديداً من قبل جماهيرها شعراء ومتلقين ونقاد وباحثين.

يضاف إلى كل ما سبق، القول بأن دراسة القصيدة الحرة في الشعر الخليجي الحديث تنطلق من ظاهرة فنية متفردة لم يشهدها الشعر العربي الحديث بعامة ألا وهي ظاهرة العدد الهائل من الأصوات الشعرية النسائية التي أسهمت حقيقة في تسجيل الريادة الشعرية في القصيدة الحرة الخليجية. وإذ تركز هذه الدراسة على اختيار شاعرين من كل دولة من الدول الخليجية المختارة للدراسة؛ فكانت بذلك عدد الشاعرات أربع جميعهن يسجل لهن السبق التاريخي في كتابة القصيدة الحرة.

وفي الجانب المقابل، فإن أغلبية الشعراء الذين ساهموا في تشكيل الحركة الشعرية الخليجية للقصيدة الحرة في السبعينيات والثمانينيات قد نشروا أولى محاولاتهم الشعرية في هذا النوع الشعري في الجرائد المحلية والمجلات والدوريات الأدبية. ويوضح الجدول التالي عينة الشعراء الرواد الذين أسسوا لبداية التحول نحو القصيدة الحرة في الخليج وعناوين أول نتاج شعري وسنة النشر والبلد التي ينتمي إليها ذلك الشاعر.

تاريخ النشر	أول نتاج شعري	البلد	تاريخ الميلاد	اسم الشاعر
1973	إلى متى يختطفونك ليلة العرس	السعودية	1956	فوزية أبوخالد
1980	قلب الحب	البحرين	1948	قاسم حداد
1981	خطوات فوق الأرض	الإمارات	1958	ظبية خميس
1982	هذي أنا القبرة	البحرين	1952	إيمان أسيري
1983	هكذا أسمى الأشياء	الإمارات	1959	ميسون القاسمي
1988	الجوزاء	السعودية	1955	محمد عبيد الحربي

الجدول (1) يوضح الشعراء الرواد في التأسيس للقصيدة الحرة الخليجية

الشعر السعودي الحديث

تنقسم الأجيال الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية إلى جيلين؛ شهد الجيل الأول من شعراء الحداثة السعودية ميلاد النهضة الفكرية العربية في الفترة من 1914-1926. إذ تتبع هؤلاء الشعراء الدور الريادي الذي مارسه رواد السياسة العرب في العراق ولبنان وسورية. وعند الحديث عن شعراء الحداثة في السعودية لابد من الإشارة إلى شعراء بارزين أسهموا في ازدهار الحركة الشعرية وتطوراتها من بينهم؛ محمد حسن عواد (1914-1980) وحمزة شحاته (1908-1970) أحمد قنديل (1913-1979) طاهر الزمخشري (1914-1988) عزيز ضياء (1914) حسن القرشي (1926). إذ عُدت هذه الأسماء الشعرية البارزة من المؤسسين للحداثة الشعرية في السعودية.[9] إضافة إلى أن هؤلاء الشعراء قد لعبوا دوراً مهماً في الدعوة إلى تطوير الحركة الثقافية السعودية إذ أسس كل منهم أرضية وقواعد عامة للحداثة. وعليه فإن الإطلاع الواسع على إسهاماتهم وإنتاجاتهم العلمية والثقافية مهم جداً ويعين على تفهم الخلفية الفكرية والثقافية للبلد قبل الدخول في معرفة الإرهاصات الأولى لظهور القصيدة الحرة فيها.

على كل حال، فإن الإرهاصات الأولى لظهور الشعر الحديث كاتجاه شعري جديد ومستق في السبعودية لم يتحقق إلا في منتصف الستينيات؛ حيث قامت سلسلة من التغيرات

والأحداث السياسية والاجتماعية في العالم العربي والتي بدورها أسهمت في تشكيل هوية الشعراء كما أعانتهم على تفهم المرجعية الشعرية العربية. تبدو تلك الأحداث التي أثرت بعمق في الشعراء وبالتالي تفاعل وتعاطف شعراء الخليج ككل وشعراء السعودية معها - على سبيل المثال- متمثلة في فشل الوحدة العربية بين سورية ومصر في عام 1961، هزيمة يونيو عام 1967وسبتمبر الأسود 1970، توقيع اتفاقية كامب ديفيد بين العرب وإسرائيل عام 1979، الحرب بين العراق وإيران في عام 1980 وأخيراً احتلال الإسرائيليين لبيروت عام 1982.

ونتيجة لذلك التفاعل والتعاطف بين شعراء الجيل الأول من الحداثة الشعرية السعودية مع الأحداث السياسية والاجتماعية التي هزت أعماق العالم العربي والشعوب العربية جعلت النقاد والباحثين في الحداثة الشعرية في الخليج أن يطلقوا على جيل الحداثة السعودية بالشعراء الثوريين.[(10)] ولعل هذا اللقب الذي أجمع عليه الدارسون جاء نتيجة أن النتاج الشعري لهؤلاء الشعراء قد أكد على حضور فكرتين شعريتين؛ الأولى ربط حركة التطورات الفنية والموضوعاتية التي يمر بها الشعر العربي السعودي الحديث بالتطورات التي حدثت في الشعر العربي الحديث ككل. ومن ثم قاد هذا إلى اتفاقهم جميعا على التأكيد أن هزيمة يونيو1967 هي الحافز الرئيس أو الأساسي لهذا الترابط العاطفي أو النفسي مع العالم العربي وبالتالي فإن هذه الهزيمة هي التي غيرت الأمور.

أما الفكرة الشعرية الثانية التي أكد عليها شعراء الحداثة السعودية هي الحضور الفعلي لإرهاصات الشعر الحديث على الجانب المحلي والتي تعود تاريخيا إلى فترة ما قبل السبعينيات. على أية حال فإن هذه الإرهاصات لم تصل إلى المستوى الفني لمفهوم الحداثة بكل معناها إلا مع نشر عدد من النتاجات لنصوص شعرية متفرقة بين مرحلة السبعينيات ووصولا إلى التسعينيات من القرن العشرين.[(11)]

أما الجيل الثاني من شعراء الحداثة الشعرية في السعودية فمن الممكن تقسيمه إلى قسمين كلاهما ينتمي إلى الفترة الزمنية الممتدة من 1965 وحتى 1973 وهي تواريخ تعد مميزة في مسيرة الكتابة الشعرية الحديثة في السعودية. وتلك الأهمية تعود إلى أن العام الذي جاء بعد تلك السنوات شهد البداية الفعلية لمرحلة الضعف السياسي والثقافي في السعودية والتي استمرت من عام 1976 إلى عام 1982. كان ذلك الضعف السياسي والثقافي مردة إلى التدفق الهائل في الثروة النفطية للبلد مما أسهم في الجمود السياسي

والثقافي للناس الذين انشغلوا بالجوانب التعميرية والتنموية وأهملوا بالتالي الجوانب السياسية والثقافية والفكرية. ثم بعد عام 1982 بدأ الناس يدركون حالة الجمود وضرورة الحاجة إلى إقامة علاقات ثقافية وسياسية مع البلاد المجاورة تدريجيا حتى يتمكن المجتمع من التخلص شيئا فشيئا من حالة الخمول العقلي والفكري التي ولده الترف والتضخم المادي والاجتماعي.(12)

وبعد مرحلة الخمول والجمود، ظهرت مجموعة من الدراسات والبحوث تظهر متخذة محورها الأول مناقشة ورفض الأشكال الشعرية الجديدة التي بدأت تشق طريقا مخالفا ومعارضا لشكل الشعرية العربية المألوف. فعلى سبيل المثال- في عام 1982 حظي رواد الحداثة الشعرية العربية بصفة عامة بهجوم لاذع في كتاب "جناية الشعر الحر" لمؤلفه أحمد فرج عقيلان. تناول مؤلف الكتاب الهجوم على رواد الحداثة الشعرية من رؤية أصولية من أمثال بدر شاكر السياب، أدونيس، البياتي وغيرهم.(13)

وفي عام 1988 ظهر كتاب آخر وكأنه تأييد للكتاب الأول لكن الأخير كان أكثر قسوة وبه لعنات مسلطة على شعراء الحداثة في السعودية، كان صاحب ذلك الهجوم عوض محمد القرني في كتابه "الحداثة في ميزان الإسلام"، والذي هاجم فيه على وجه الدقة الشاعرة السعودية فوزية أبو خالد قائلا بأنها امرأة الأخلاق الرخيصة لكونها تحضر الندوات الشعرية والأمسيات سافرة تختلط بالرجال بحرية على عكس شريعة المجتمع السعودي.(14)

والمدقق في الإرهاصات الأولى للحداثة الشعرية المتمثلة في كتابة القصيدة الحرة في السعودية فإنه يجد إن الإرهاصات المبكرة تنسب بحق إلى الشاعرة فوزية أبوخالد (1956) في كتابتها وممارستها المبكرة لهذا النوع الشعري قبل معاصريها من شعراء الحداثة السعودية. إذ نشرت أول نتاجها الشعري المطبوع في عام 1973 حتى قبل أن تظهر قصيدة التفعيلة في السعودية. هذه الريادة الشعرية المتميزة لم يشر أحد إليها ممن كتبوا في التنظير للحداثة الشعرية السعودية والخليجية بصفة عامة سواء من الكتاب العرب أو الخليجين أو السعوديين أنفسهم وهو إغفال أو تجاهل قد يكون متعمداً في تغييب ريادة الشاعرة السعودية التي دمرت وثارت ضد الفحولة الشعرية العربية للقصيدة العمودية، فهي ريادة أنثوية ضد فحولة ذكورية.(15)

أما الدراسات التي أشارت إلى الشاعرة ونتاجها الشعري فكانت إشارات عابرة غير موثقة بتواريخ نشر دواوينها وهذا الغياب في التوثيق من شأنه أن يغيب دورها الريادي والأسبق في ممارسة النص الشعري الجديد.

وبالتركيز على الريادة الشعرية في القصيدة الحرة في السعودية، يمكن القول أنه بعد ثلاثة أعوام من صدور أول ديوان شعري ينتمي للقصيدة الحرة في السعودية، بدأت الحركة الشعرية تتجه إلى كتابة قصيدة التفعيلة وقد حدث ذلك التحول الشكلي بالتحديد في عام 1976 حين ظهرت أول مجموعة شعرية تأسس لقصيدة التفعيلة في الحركة الشعرية السعودية، وكانت للشاعر سعد الحميدين من خلال مجموعته "رسوم على الحائط" ثم بعد ذلك بعام أصدر أحمد الصالح المسافر مجموعته "عندما سقط العراف" عام 1978.

وبالعودة إلى الأجيال الشعرية السابقة في السعودية فإنه من الضروري الوقوف قليلاً على آراء النقاد السعوديين والخليجين والعرب الذين كتبوا في الشعر السعودي الحديث، ولعل ذلك الوقوف يعين القارئ على تشكيل مدخل بسيط للشعر الحديث. فعلى سبيل المثال، يشير الكاتب شاكر النابلسي إلى أن الأهمية التي يحظى بها المفكرون والشعراء السعوديون لا تقل شأناً وأهمية عن المفكرين المعاصرين لهم في مصر ولبنان وسورية والعراق. إذ تتساوى الأفكار التجديدية في الشعر العربي الحديث التي نادي بها السيابٍ والملائكة مع أفكار رائد التجديد التجريبي محمد حسن عواد الذي كان أسبق زمنياً في كتابة النص التفعيلي من خلال قصيدته "خطوة إلى الإتحاد العربي" والتي نظمها عام 1924. ونتيجة لغياب التوثيق والتنظير في الشعر السعودي المعاصر غابت الإشارة إلى ريادة العواد لقصيدة التفعيلة في الشعر العربي الحديث بعامة وكتبت الريادة لشعراء الأربعينيات.

كذلك يقترب في فكرته حول تعليم المرأة مع أفكار قاسم أمين. وكذلك الشأن مع أفكار الشاعر أحمد قنديل شاعر المظلومين والفقراء الذي يقترب من بيرم التونسي. أما بالنسبة لكتابة الشعر المنثور فإن محاولات الشاعر السعودي طاهر الزمخشري تقترب من الأفكار التي نادى بها أنسي الحاج وأدونيس وكل رواد قصيدة النثر العربية.[(16)]

خلاصة القول، إذا كان الجيل الثاني من شعراء الحداثة الشعرية- كما سبق القول -ينقسمون إلى مجموعتين فإن هذه الدراسة تركز على شعراء المجموعة الثانية من الجيل

وهم جيل ما بعد احتلال فلسطين لاسيما وأنهم ولدوا في الفترة من 1940-1955 وبرز نتاجهم الشعري بين مرحلتي الستينيات والسبعينيات.

وتبدو الفترة الزمنية الممتدة من عام 1965-1973 مرحلة الذروة في النضج في مسيرة الثقافة السعودية المعاصرة. إذ غالبية من كتب في تلك المرحلة في مختلف الجوانب الأدبية قد أسهموا في حركة الحداثة وتركوا بصمات واضحة على تلك الفترة من خلال نتاجاتهم الأدبية. إذ سجلت الدراسات التي تهتم بالنتاج الأدبي والثقافي في السعودية أسماءً معينة مثل؛ غازي القصيبي (1940)، محمد العلي (1931)، سعد الحميدين (1948) علي الدميني (1949) وكانت نتاجاتهم متداولة للقراء بين 1965-1973.[17]

ويوضح الجدول التالي الأجيال الشعرية في المملكة العربية السعودية والمراحل الشعرية التي تناوب على ممارستها أولئك الشعراء متنقلين بين الأشكال الشعرية الثلاثة؛ فمنهم من مارس الأشكال الثلاثة بدءاً من القصيدة العمودية ثم تحول إلى النصِ التفعيلي كنوع من التغيير ثم أستقر به الأمر إلى القصيدة الحرة. ومنهم من بدأ تفعيليا وانتهى به الأمر إلي القصيدة الحرة ومنهم من بقى عموديا بحتاً ومنهم من مارس القصيدة الحرة دون ممارسة سابقة أو مشتركة للشكلين الشعريين العمودي والتفعيلي. وجميع الشعراء باختلاف الأشكال الشعرية التي كتبوا فيها فإنهم بإجماع الدارسين أسهموا في تكوين التجربة الشعرية السعودية الحديثة ونجحوا في التأسيس لحضورهم الشعري من خلال القصيدة الحرة السعودية في خريطة القصيدة الحرة العربية.

اسم الشاعر	القصيدة العمودية	المرحلة المشتركة	التفعيلة	المرحلة المشتركة	القصيدة الحرة
محمد ح. عواد	■	■	■		
حمزة شحاته	■				
طاهر زمخشري	■	■	■	■	■
حسن القرشي	■	■	■		
محمد العلي	■	■	■		

اسم الشاعر	القصيدة العمودية	المرحلة المشتركة	التفعيلة	المرحلة المشتركة	القصيدة الحرة
غازي القصيبي	■	■	■	■	■
أحمد الصالح			■		
ثريا العريض			■		
سعد الحميدين			■		
علي الدميني			■	■	■
محمد الثبيتي			■	■	■
عبد الله الزايد			■	■	■
محمد ع. الحربي					■
عبدالله الصيخان			■	■	■
فوزية أبوخالد					■
محمد ج. الحربي			■	■	■
محمد الدميني			■	■	■
خديجة العمري					■
غسان الخنيزي					■
أحمد الملا					■
أشجان الهندي			■	■	■

الجدول (2) نماذج من شعراء الحداثة السعودية الذين كتبوا في الأشكال الشعرية المختلفة

بالعودة إلى الحديث عن الإرهاصات التجديدية الأولى التي شهدها الشعر السعودي الحديث، فإنه يشار إلى التجربة الشعرية الرائدة في كتابة النص التفعيلي إلى الشاعر سعد الحميدين في النصف الثاني من السبعينيات (1976)[18] في حين أن الريادة الشعرية

في كتابة القصيدة الحرة تنسب إلى الشاعرة فوزية أبو خالد في النصف الأول من السبعينيات (1973).

والحديث عن التجربة الشعرية السعودية في كتابة القصيدة الحرة يستدعي ضرورة الإشارة إلى ظاهرة تقنية شهدها الشعر السعودي إلا وهي ظاهرة قلب المراحل الشعرية. إذ أن الكتابة الشعرية الحديثة في السعودية بدأت بكتابة القصيدة الحرة في بداية السبعينيات ثم انتقلت إلى ممارسة قصيدة التفعيلة وهذا مغاير ما شهدته الشعرية العربية بصفة عامة. فقد نشرت الشاعرة فوزية أبو خالد أول نتاجها الشعري المنتمي إلى القصيدة الحرة عام (1973) بعنوان " إلى متى يختطفونك ليلة العرس" والصادر عن دار العودة في بيروت في حين أن أول مجموعة شعرية تعبر عن مرحلة كتابة قصيدة التفعيلة في المشهد الشعري السعودي ظهرت في عام (1976) بعنوان "رسوم على الحائط" للشاعر سعد الحميدين أي بفارق زمني يصل إلى ثلاث سنوات. ثم توالت فيما بعد الإصدارات الشعرية التي تختار من قصيدة التفعيلة شكلاً شعرياً والتي بدورها أسهمت في تمهيد الطريق والتأسيس لحركة قصيدة التفعيلة بصورة أكثر في المشهد الشعري السعودي؛ فظهرت مجموعة أحمد الصالح المسافر " عندما يسقط العراف" عام 1978.

وبما أن المحور الرئيس لهذا الجزء من الدراسة هو التركيز على التجارب الشعرية الرائدة في كتابة القصيدة الحرة في السعودية، فإن دراسة وتأمل الدور الريادي الذي قام بها رواد القصيدة الحرة في السعودية أحق بأن يشار إليه في هذا السياق. إذ تأسست القصيدة الحرة السعودية من خلال الإسهامات الشعرية التي قام بها كل من فوزية أبوخالد ومحمد عبيد الحربي.

فمع أولِ ديوان شعريٍ صدر في المشهد السعودي متخذاً من شكل القصيدة الحرة منطلقاً لغوياً وإيقاعياً وثيماتياً خطت القصيدة الحرة في السعودية أول عتبات الحداثة الشعرية المتحررة. كان ذلك عام 1973 للشاعرة فوزية أبو خالد، وعلى الرغم مما يمكن أن يقال عن المجموعة الشعرية من حيث اللغة الناضجة والصور الشعرية المكتملة والأفكار المتمردة المتناولة في القصائد، إذ لم تكن الشاعرة قد تجاوزت سن الرابعة عشر ربيعاً إلا أنها شكلت كسراً في المألوف وتمرداً على السائد سواء على نطاق الاجتماعي أو الفني والثقافي.

وبعد حوالي ثلاثة عشر عاماً من صدور أول مجموعة شعرية تنتمي إلى القصيدة الحرة السعودية تصدر نفس الشاعرة مجموعتها الثانية " قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي" عام 1985ثم بعد عشر سنوات أخر تصدر المجموعة الثالثة "ماء السراب" عام 1995. وفي أثناء كتابة هذه الدراسة كانت فوزية على وشك أن تصدر مجموعتها الرابعة "وحشة الأشياء".(19)

وقد دعت فوزية أبوخالد من خلال نتاجها الشعري الذي أتخذ من القصيدة الحرة منطلقاً إلى التحرر وحرية التعبير وطالبت بحدود من الحرية المتاحة اجتماعياً وسياسياً وفكرياً. ألا أن دعواها تلك جوبهت بهجوم سياسي واجتماعي لاذع وضعها بدوره كفرد ونتاجها وحياتها الشخصية تحت المسائلة وعرض نتاجها إلى المصادرة.(20)

وفي اعتقادي أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا حول مدى الظلم والإحباطات السياسية والاجتماعية التي تعرضت إليها فوزية أبوخالد كنتيجة لممارستها الكتابة الشعرية المتحررة والمعارضة للأوزان الشعرية العربية التقليدية. على أية حال، فإن المجتمع التقليدي من غير السهل أن يتقبل فوزية أبوخالد وأشعارها المتحررة والداخلة في نطاق المسكوت عنه والتابو مما يمثل تجاوزاً لطبيعة المجتمع السعودي. ولعل ذلك راجع إلى طبيعة المجتمع الذي يرفض منادة المرأة بالحرية وكسر قيود المجتمع السياسية والاجتماعية والأعراف الدينية. إذ أن حال المرأة في مجتمع الخليج ليس بأحسن منه حالاً في العالم العربي حيث واجهت المرأة الأديبة /الشاعرة عقوبات وصعوبات نتيجة ممارسة الكتابة فقد تعرضت للسجن والتحقيق والنفي.

أما الشاعر الثاني الذي أسهم بدور ريادي في التمهيد لتأسيس القصيدة الحرة السعودية فهو محمد عبيد الحربي الذي نشر أول نتاجه الشعري عام 1988 بعنوان "الجوزاء" وأصدر مجموعته الثانية بعنوان "رياح جاهلة" عام 1992.

وفي ختام هذا الجزء من الدراسة، يجدر بالمرء أن يشير إلى قضية مهمة في التأسيس للمشهد الشعري الحداثي السعودي وهي قضية بدت واضحة في دراسات النقاد والباحثين ممن نظروا في هذا الحقل الأدبي. تكمن هذه القضية في الإغفال والتغييب والتهميش الذي حظيت به الشاعرة فوزية أبوخالد من قبل أولئك النقاد الذين أغفلوا أو تغافلوا قصداً الإشارة إلى الدور الريادي الذي قامت به الشاعرة في التمهيد للقصيدة

الحرة. وقد يبدو الأمر بسيطاً لكنه في حقيقة الأمر إجحاف في حق الشاعرة، إذ أنها كسرت قانون القصيدة العمودية والتفعيلة وهو كسر في فحولة الشعر شأنها في ذلك الدور شأن نازك الملائكة التي جوبهت كذلك بالهجوم نفسه. ومن أهم الدراسات النقدية التي تؤطر للحداثة الشعرية في السعودية دراسة شاكر النابلسي "نبت الصمت" الذي أشار إشارة عابرة إلى فوزية وأول نتاج شعري لكن بدون تأريخ لبدايتها الشعرية. في حين أنه في تناوله لشعراء السعودية من الحداثيين فإنه يذكرهم موثقاً إصدارتهم الشعرية بالتواريخ.[21]

من جانب آخر، هناك ناقد تناول الشعر السعودي هو سعد البازعي الذي ذكر فوزية أبوخالد في نهاية إيراده لشعراء الحداثة السعوديين، إلا أنه لم يشر تماماً إلى أن هذه الشاعرة قد بدأت تجربتها الشعرية في الكتابة والنشر قبل الشعراء الآخرين من أمثال علي الدميني، محمد جبر الحربي وخديجة العمري وآخرين...[22]

على كل حال، تقييم ووضع الشاعرة السعودية فوزية أبوخالد في المكان المناسب في الريادة الشعرية للقصيدة الحرة في السعودية بصفة خاصة وفي الخليج بصفة عامة لابد وأن يدعم ويساند بتحليلات للنصوص الشعرية للشاعرة.

الشعر البحريني الحديث:

كانت ممارسة الشعر البحريني الحديث للأشكال الشعرية الجديدة التفعيلة والقصيدة الحرة لم تكن مجرد استخدام لأشكال جاءت نتيجة الطفرة النفطية وما ولدتها من تغيرات فنية في الكتابة الشعرية كما هو الشأن في بقية بلدان الخليج. ففي المقابل، عايشت البحرين إلى جانب الاستعمار الغربي جملة من الصراعات السياسية مع جيرانهم ممن يسعون إلى الاحتلال كالسعودية، إيران والعراق.

إضافة إلى أن البحرين عانت من ظروف سياسية واجتماعية ومذهبية خاصة الصراع المذهبي بين أنصار السنة وأنصار الشيعة[23] والذي أدي بدوره إلى اضطهاد المفكرين وعامة الناس على حد سواء.

كل ما سبق أعلاه من صراعات واجهتها البحرين في فترات زمنية مختلفة جعلت منها دولة داعية للحرية والليبرالية أكثر من كونها دولة نفطية. وكان حزب العمال إضافة إلى حزب الطلبة من أقوى الأحزاب السياسية فاعلية وتأثيراً في البحرين في التنظيم

للأحداث السياسية والاجتماعية والتي قادت البحرين في الأخير إلى الإفادة من مصادر تلك الأحزاب والأسبق في تأسيسها قبل كل دول الخليج الأخرى.[24]

وبناء عليه فقد يبدو من الضروري الأخذ في الاعتبار التصنيفات للأشكال الشعرية التي كتب فيها شعراء البحرين والتي بدورها تعين القارئ على فهم ومعرفة الشعر البحريني الحديث وتطوره في مراحله الشعرية المختلفة وصولاً إلى القصيدة الحرة. وقد قسم الباحث والناقد البحريني علوي الهاشمي تجربة الكتابة الشعرية البحرينية إلى مراحل تجمع بين القصيدة العمودية التقليدية وقصيدة التفعيلة والمرحلة المشتركة بين هذين الشكلين ومن ثم القصيدة الحرة وعملية الكتابة المشتركة بين التفعيلة والحرة.[25]

وبالرجوع إلى الأجيال الشعرية في البحرين، نجد أن هناك ستة من الشعراء التزموا بالكتابة في النص التقليدي العمودي فلم ينتقلوا إلى شكل شعري مختلف، وهم؛ إبراهيم خليفة، محمد الخليفة، عبدالله الزايد، إبراهيم العريض، عبد الرحمن المعاودة، رضا الموسوي.

كما أن هناك شعراء أتوا بعد ذلك مزجوا وجربوا الأشكال الشعرية الثلاثة متنقلين من النص التقليدي إلى التفعيلي ثم تجريب نوع جديد من الكتابة وهي القصيدة الحرة. هؤلاء الشعراء هم؛ أحمد الخليفة، عبد الرحمن الرفيع، علي عبد الله خليفة، قاسم حداد، علوي الهاشمي، يوسف حسن. على النقيض من الأجيال الشعرية السابقة فإن بقية شعراء البحرين كانت نقطة ممارستهم للكتابة الشعرية تنطلق من قصيدة التفعيلة دون ممارسة سابقة لقصيدة العمود والتي أدت في النهاية إلى انتقال هؤلاء الشعراء إلى كتابة القصيدة الحرة. هؤلاء الشعراء هم؛ حمدة خميس، إبراهيم أبوهندي، يعقوب المحرقي، علي الشرقاوي، عبد الحميد القائد، سعيد العويناتي، إيمان أسيري، أحمد مدن، فوزية السندي، فتحية عجلان، أحمد العجمي. أخيراً يكفي القول أن فاطمة التيتون هي الشاعرة البحرينية الوحيدة التي سجلت حضورها الشعري من خلال تجريب الكتابة الشعرية بمختلف أشكالها دون الوقوف على نوع شعري معين وذلك من أجل تحقيق تدرج طبيعي ومنطقي في الكتابة الشعرية العربية.

وبناءاً على ما تقدم أعلاه، فإنه يمكن القول، أن هناك أربع مراحل شعرية شهدها الشعر البحريني الحديث. المرحلة الأولى هي مرحلة الشعراء التقليديين الذين تبعوا

نمطية القصيدة العمودية وعرفوا بكونهم عموديين. إذ ليس من بينهم من كتب أو تحول من القصيدة العمودية إلى الكتابة الشعرية الجديدة، وذلك كامن، أولاً، في إيمانهم العميق بأن الشعر الحق هو الكلام الموزون والمقفى. ثانيا، لأنهم مارسوا الكتابة الشعرية العمودية قبل التحول الشكلي الذي أصاب الشعر العربي الحديث في انتقاله إلى التفعيلة والقصيدة الحرة. فكانت بالتالي ممارستهم القصيدة العمودية ممارسة ناضجة واعية مرت بمراحل زمنية طويلة جعلتهم على قناعة بكتابتهم للشكل الشعري الذي يعتمدونه. لاسيما وأن غالبية هؤلاء الشعراء عاشوا بين مرحلتي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين (1850-1950) وهي المرحلة التي لم تشهد بعد إرهاصات للكتابة الشعرية الجديدة.

أما المرحلة الثانية في تجربة الكتابة الشعرية البحرينية فهي تركز على الشعراء الذين مارسوا شكلين من الكتابة الشعرية وراوحوا بينهما؛ القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة. تتضمن هذه المرحلة خمسة من الشعراء البحرينيين والذين أُطلق عليهم شعراء المرحلة المشتركة. وهي كذلك مرحلة تتضمن عدداً قليلاً من الشعراء مقارنة بالشعراء في المراحل الشعرية الأخرى باستثناء مرحلة القصيدة الحرة لكونها الأحدث. على كل حال، فإنه من ليس من السهل على الشاعر الانتقال من مرحلة شعرية إلى أخرى لاسيما إذا بدت المرحلة الثانية مختلفة كلية عن المرحلة التي بنى عليها الشاعر تجربته الشعرية كأن ينتقل من القصيدة العمودية إلى القصيدة الحرة إذ كلا الشكلين يمثلان النقيض في الكتابة الشعرية. ولعل ذلك السبب هو المبرر وراء العدد القليل من الشعراء الذين زاوجوا بين مرحلتين شعريتين. هذا بالإضافة إلى الفوضى والتردد التي وقع فيها شعراء المرحلة الثانية والناتجة من دهشتهم من مصطلح الشكل الأجد للقصيدة الحرة والذي يختلف كلية عما ألفه هؤلاء الشعراء.

والحديث عن ظهور قصيدة التفعيلة في الشعر البحريني الحديث وهو شكل شعري بديل حل محل القصيدة العمودية والنمطية السائدة في الشعر العربي يتطلب الإشارة إلى أن شعراء الحداثة البحرينيين الذين جمعوا في كتابتهم الشعرية بين شكلين شعريين؛ الأول الشكل العمودي القائم على نظام الشطرين والثاني هو الشكل الحديث الملتزم بالوزن لكنه يستند على نظام التفعيلة، هم شعراء يؤمنون بأن هذين الشكلين يوظفان

البنية الإيقاعية بطريقة موحدة وإن كانت تختلف في شكل التوظيف. وبالفعل توصل هؤلاء الشعراء الذين راوحوا في كتابتهم الشعرية بين شكلين متقاربين أدركوا أن إسهاماتهم الشعرية تختلف كلية عما كتبه أولئك الشعراء الذين مارسوا الكتابة المتحررة والمسماة بالقصيدة الحرة أو الشعراء الذين لهم تجربة شعرية تنتمي إلى شكل شعري واحد بدأت منه وتوقفت عنده.(26)

ومن جانب آخر، فإن التصنيفات الشعرية الثالثة والرابعة في الكتابة الشعرية البحرينية عرفت بالمرحلة المشتركة وبمرحلة القصيدة الحرة كآخر المراحل أو الأشكال الشعرية المنتمية للحداثة الشعرية. فالمرحلة المشتركة بين النمط الكلاسيكي للتجربة الشعرية والنمط التفعيلي تستدعي وجود شعراء مارسوا الكتابة التقليدية سواء كانت القصيدة العمودية أم النص التفعيلي ثم تدريجيا انتقلوا إلى كتابة النص الحداثي المتحرر كلية عما أعتاد عليه شعراء المرحلة السابقة. هذه المرحلة المشتركة في الكتابة الشعرية البحرينية من السهل رؤيتها في النتاج الشعري لقاسم حداد الذي تدرج في كل أشكال الكتابة الشعرية بدءا من العمودي ثم التفعيلي وإنتهاءاً بالقصيدة الحرة وأنتج عدداً من المجموعات الشعرية التي تنتمي إلى المرحلة الشعرية التقليدية. في المقابل، بدأت إيمان أسيري تجربتها الشعرية من كتابة القصيدة الحرة.

أخيراً، توضح المرحلة المشتركة بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة شكلاً من أشكال التطور من كتابة القصيدة التقليدية بشكلها العمودي إلي تغير في حداثة المضمون والشكل والتي تجنبت ورفضت الشكلية التقليدية. وبذلك عد التصنيف الشعري الرابع في التجربة الشعرية البحرينية هو التصنيف الأكثر حداثة.

لقد أُرجعت البواكير الأولى لظهور القصيدة الحرة في الشعر البحريني الحديث إلى الشاعرة إيمان أسيري والشاعر قاسم حداد بدون أدنى شك، هذا إذا ما تم استثناء الجدال المتصل بمن هو الشاعر الذي كان له السبق في كتابة القصيدة الحرة سواء كانت ريادته في نشر قصيدة أو مجموعة شعرية.

وبالتمعن في الحركة الشعرية الحداثية في البحرين فإن المتأمل يقدر الدور الريادي والجريء الذي أقدمت عليه الشاعرة البحرينية إيمان أسيري في إعلانها كتابة شكل شعري تحرري لا يلتزم بوزن أو قافية؛ شكل شعري متمرد على كل الأشكال الشعرية

السابقة. ففي أواخر الستينيات كانت بداية انطلاقة الشاعرة نحو التجريب الشعري للقصيدة الحرة. أما بين شعراء البحرين المعاصرين فيتم الإشارة إلى الشاعرة على اعتبار أنها ثاني من كتب في القصيدة الحرة من خلال النشر لقصائدها المتفرقة في الصحف البحرينية خلال مرحلة الستينيات والسبعينيات. أما إصدارها أول مجموعة شعرية تتضمن جملة قصائدها المنشورة في الفترة السابقة فقد ظهرت في 1982 بعنوان "هذي أنا القبرة" ثم أتبعتها بمجموعة ثانية صدرت عام 1996 بعنوان "خمس دقات لقلبي".

وإذا كان الحال بالنسبة لإيمان أسيري التي أصدرت أول مجموعة شعرية لها متخذة من القصيدة الحرة شكلاً في عام 1982 فيكون الأمر بالنسبة لقاسم حداد مختلف، إذ أنه في فترة الثمانينيات كان قاسم قد أصدر رابع مجموعة شعرية له متدرجة من القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وكانت المجموعة الرابعة هي الأولى من نوعها التي يجرب فيها الشاعر القصيدة الحرة وهي بعنوان "قلب الحب" في عام 1980.

وعلى أية حال، فإن تجربة إيمان أسيري في كتابة ونشر جملة من القصائد الحرة في الصحف البحرينية في الفترة من (1969-1974) كانت تجربة أسبق تاريخياً من قاسم حداد الذي تدرج في الأشكال الشعرية العربية حتى تحول في الثمانينيات إلى كتابة القصيدة الحرة ليضمن السبق الفني. خلال تلك الفترة لم يعول النقاد والباحثين إلى الدور الريادي التي مارسته إيمان أسيري في حقل الحداثة الشعرية البحرينية بل تم تجاهلها وإغفالها في الدراسات والأبحاث النقدية. وبقي هذا التجاهل والإغفال - الذي يذكرنا بالحالة المشابهة لفوزية أبوخالد- حتى أنتقل قاسم حداد إلى كتابة القصيدة الحرة ونشر مجموعته "قلب الحب" والتي تضمنت نصوصاً شعرية تنتمي إلى القصيدة الحرة.

ولعل اهتمام النقاد والدارسين بالدور الذي قام به قاسم حداد والإشادة بنتاجه الشعري في إطار القصيدة الحرة وبالتالي إغفال تجربة إيمان أسيري كان وارد من التدرج الطبيعي والخبرة الزمنية الطويلة والتجربة الشعرية الناضجة التي أكسبت قاسم صيتاً وسمعة شعرية بين أقرانه ومعاصريه محلياً وإقليمياً ودولياً مما هيأت له دراسات نقدية تناولت نتاجه الشعري ككل وتابعت باهتمام التحولات الشكلية التي مرت بها تجربته.

ومن جانب آخر، فقد كان من المتعارف عليه بين الشعراء أنفسهم أن إيمان أسيري كانت أول من نشر القصيدة الحرة برغم الإهمال والتغييب الذي واجهته من قبل النقاد

والمهتمين وذلك من خلال قصيدتها "أتيتكم" المنشورة عام 1969 في جريد بحرينية محلية، ومع ذلك فحين يشير الناقد البحريني علوي الهاشمي إلى أن إيمان أسيري هي أول من مارس كتابة القصيدة الحرة في الشعر البحريني الحديث فإنه يضيف مؤكداً أن محاولاتها الأولى في هذه الكتابة الشعرية لا تعدو على كونها هروباً من العجز بالمعرفة العروضية لأوزان الخليل الشعرية ، لذلك فضلت تغطية العجز والضعف العروضي بكتابة القصيدة الحرة.[27]

وبعيداً عن الفكرة التي أكدها علوي الهاشمي، فإن الباحثة تعتقد خلاف ذلك وتفنيد ذلك الاعتقاد لا يتأتى إلا من خلال تسليط الضوء على القصيدة الشعرية التي كتبتها الشاعرة والتي تعد بداية انطلاقتها الشعرية في القصيدة الحرة.هذه الرؤية في القصيدة "أتيتكم" تعين القارئ والمتلقي على تبين ما إذا كانت الشاعرة بكتابتها القصيدة الحرة تهرب من عجزها العروضي وضعف معرفتها به أو أنها تملك موهبة الكتابة في هذا الشكل الشعري بغرض إدخال نوع شعري وتقنية فنية في الكتابة الشعرية مخالفة عما كان سائداً من قبل. تقول إيمان أسيري:

حملت تابوتي، أتيتكم
أجر خيبتي، شهادتي، جميع أحرفي
نسيت عند بابكم ريشتي
وصون إمرأة
تبعت ظلكم
سحقت أضلعي وكل الأقنعة
خلعت الثرثرة
وكل صنوف المعرفة المزيفة
حملت تابوتي، أتيتكم
ورغبة شهية تسوقني للمقصلة
شرحت غايتي، وكل موج يحمل المنى
يردد الصدى

أتيتكم
لا أعرف المهادنة
فإما أبلغ الشمس
وإما تدفن المحاولة.(28)

يتبين من القصيدة السابقة إن الإيقاع الشعري المستخدم في القصيدة لا يؤكد الضعف أو العجز بالمعرفة الإيقاعية التي جعلت من الشاعرة تستخدم القصيدة الحرة كبديل لتغطي عجزها العروضي. وعلى النقيض فالقصيدة تعتمد الإيقاع التفعيلي ولم تتحرر إطلاقا من الوزن والقافية كما أشار علوي الهاشمي، فهي تمزج بين تقنية التفعيلة والقصيدة الحرة.

وعلى أية حال، فالأسباب التي دعت النقاد والباحثين إلى تجاهل الدور الريادي الذي قادته إيمان أسيري تبدو هي نفس الأسباب التي جعلت نقاد الشعر السعودي الحديث يغفلون دور فوزية أبوخالد. وقد تكون إجابة جميع التساؤلات تتمحور حول النضج الفني وليس السبق التاريخي في الكتابة، وهو كذلك ما يفسر تقبل علوي الهاشمي النصوص الشعرية الناضجة التي كتبها قاسم حداد والتي عدها بدايات جادة في التعريف بالقصيدة الحرة في الشعر البحريني الحديث؛ وكون قاسم حداد شاعر جرب الأشكال التقليدية وتدرج في تجربة الكتابة الشعرية حتى وصل إلى القصيدة الحرة إضافة إلى أنه نشر نتاجه الشعري العمودي والتفعيلي ولم تكن بداية انطلاقة النشر من القصيدة الحرة.

وبعيداً عن منازعات الريادة في الشعر الحديث في البحرين، فإن الشاعر الثاني الذي تحسب لهٍ الريادة في التعريف بنمط القصيدة الحرة في الشعر البحريني الحديث فنيا وموضوعاتيا فهو قاسم حداد؛ الذيٍ يشهد له النقاد والأدباء والشعراء في البحرين والخليج والعالم العربي بأن له دوراً مهماً في التأسيس للحركة الشعرية الجديدة ليس في البحرين فحسب بل في الشعر الخليجي الحديث بجميع أشكالهٍ. فقد نشر قاسم حداد أول نتاجه الشعري على نمط القصيدة العمودية والتفعيلة متمثلاً في ثلاث مجموعات شعرية قبل أن ينتقل إلى كتابة القصيدة الحرة؛ حيث ظهرت مجموعاته الشعرية بالتدرج بدءاً

ب "البشارة- 1970"، "خروج رأس الحسين من المدن الخائنة- 1972" والثالثة بعنوان "الدم الثاني-1975".

أما التحول إلى كتابة القصيدة الحرة فقد بدت أولى إرهاصاتها الإنتاجية لقاسم فكانت في عام 1980 من خلال مجموعته الشعرية "قلب الحب" ثم توالت النتاجات الشعرية التي تؤكد على العمق الفني والوعي الحقيقي بضرورة التغير والحاجة الملحة إلى ممارسة تقنية فنية وشكلية متحررة من النمطية التقليدية والموضوعية وبدا ذلك التحرر من خلال مجموعات قاسم الشعرية في القصيدة الحرة. نذكر على سبيل المثال لا الحصر "شظايا-1981"، "انتماءات -1982"، "النهروان-1988"، الجواشن-1989" ، "يمشي مخفوراً بالوعول-1990" ، عزلة الملكات، 1992" ، نقد الأمل -1995" ، و"ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر-1997".

ونتيجة لكل ما تقدم من إرهاصات في مجال الريادة الفعلية في التعريف بالقصيدة الحرة في الشعر البحريني الحديث فقد أحتل كل من قاسم حداد وإيمان أسيري مكانة الريادة في البحرين. ولعل الظروف السياسية والاجتماعية والشخصية التي طبعت حياة قاسم حداد وبرزت كتحولات جذرية في مسيرة حياته الشخصية وأثرت بالتالي على عطائه الشعري الذي برز كذلك في انتقاله من مرحلة إلى مرحلة شعرية أخري وهذا التدرج هو ذاته التحول الجذري لكن على مستوى الإنتاج الشعري والذي قاد بدوره إلى نضج تجربته الشعرية وعلو صيته ومكانته الأدبية بين جيل الشعراء في الخليج خاصة والعالم العربي عامة.(29)

والجديد الذي يضاف إلى رصيد قاسم حداد الشعري والريادي أنه تحدث عن تجربته في كتابة القصيدة الحرة وعن موقفه تجاه أزمة المصطلح التي ولدّها مصطلح "قصيدة النثر"، ولعل حديثه ذلك كان من قبل تأسيس قاعدة وأرضية ثابتة في الجانب النظري للقصيدة الحرة في الشعر البحريني الحديث والشعر الخليجي الحديث ككل. ويؤكد قاسم حداد أن مصطلح قصيدة النثر غير ملائم للشعرية العربية لأنه لا يعدو على كونه ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي دون الاعتبار من قبل النقاد والشعراء العرب ما إذا كان هذا المصطلح ملائم للشعرية العربية أم لا. وفوق ذلك فقد رفض قاسم حداد تحديد الجذور المتصلة بمصطلح قصيدة النثر ويفضل إطلاق مصطلح الكتابة خارج الوزن كبديل اصطلاحي للمصطلح الشائك وتفضيله للمصطلح البديل راجع إلى علاقات الأصول التي

تربطه بالتراث الشعري العربي. وتحفّظ قاسم حداد تجاه مصطلح قصيدة النثر ناتج من التناقض الحاصل في المعنى بين كلمة "قصيدة" و"شعر" وبين تلك التي تشير إليها دلالة كلمة "نثر".

الشعر الإماراتي الحديث:

حذا الشعر الإماراتي الحديث حذو الحداثة الشعرية في كافة دول الخليج العربي بصفة خاصة والشعر الحداثي العربي بصفة عامة. على أية حال، يحاول هذا الجزء تسليط الضوء على الكتابة الشعرية لتجربة القصيدة الحرة في دولة الإمارات العربية المتحدة والتي بدأت إرهاصاتها في أوائل الثمانينيات.

وعليه فكما تعرضت هذه الدراسة من قبل لمناقشة الشعرية الحديثة في كل من السعودية والبحرين، فإنها كذلك تسعى إلى تقديم تقييم بسيط للأشكال الشعرية التي أتبعها شعراء الإمارات سواء شكلت تلك الأشكال المستخدمة مراحل شعرية واضحة في التجربة الإماراتية أم لا.

وتبدأ الأجيال الشعرية في دولة الإمارات العربية المتحدة بجيل التقليديين الذين سموا بجيل شعراء العمود.[30] ولعل من أبرز وأشعر شعراء هذا الجيل في الإمارات؛ صقر بن سلطان القاسمي (1924-1994)، سلطان بن علي العويس (1925)، حمد بن خليفه أبوشهاب (1936)، مانع سعيد العتيبه (1946) وعارف الشيخ (1952)..الخ.

أما شعراء الجيل الثاني في الإمارات فقد انقسموا إلى اتجاهين. الاتجاه الأول فيمثله الشعراء الذين مزجوا في شعرهم بين شكلين شعريين؛ الشكل التقليدي العمودي مع شكل قصيدة التفعيلة. لذلك فقد سموا هؤلاء الشعراء بشعراء العمود الجديد وعدوا كذلك بشعراء المرحلة المشتركة. وبالتالي فإن هذا الجيل من السهل القول بأنهم يمثلون الحلقة الواصلة بين جيل الرواد التقليديين وبين جيل الحداثيين الذي بدأ في الإمارات في الفترة التي أعقبت ظهور النفط وبعد فترة الاستقلال السياسي في الثاني من ديسمبر 1971.

وبالعودة إلى الاتجاه الثاني الذي يمثل شعرائه الجيل الثاني من شعراء الإمارات فهم شعراء قصيدة التفعيلة؛ إذ أن هذا الجيل لا هو متطرف في حداثيته ولا كذلك في تقليديته وإنما هو يقع بين هذا وذاك. وأبرز من يمثل هذا الاتجاه أحمد أمين المدني (1931-1995) والذي يعد أفضل من دعا لموجة قصيدة التفعيلة، سلطان بن خليفه

الحبتور (1942)، شهاب غانم (1940)، حبيب صايغ (1955)، كريم معتوق (1959)، عارف الخاجة (1959)، ناصر جبران (1952) وإبراهيم الهاشمي (1961). إذ أخذ هؤلاء الشعراء من قصيدة التفعيلة تكأة يستندوا عليها في تجربتهم الشعرية وذلك راجع لإدراكهم أن هذه القصيدة هي مرحلة تعد تكميلية لمرحلة قصيدة العمود.(31)

إضافة إلى الأسماء الشعرية المذكورة سابقاً، فإن أحمد المدني عد رائداً في إدخال قصيدة التفعيلة إلى الشعر الإماراتي الحديث وتعريف الشعراء والقراء بهذا النوع الشعري. ولعل ذلك يبدو من التأثر الواضح والاقتراب الشديد بين الشاعر وشعراء العراق من أمثال بدر شكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي نتيجة الفترة الزمنية التي أقامها الشاعر في العراق مطلعاً على النتاج الشعري لألئك الشعراء.(32)

خلاصة القول، نظم شعراء قصيدة التفعيلة في الشعر الإماراتي الحديث نصوصهم الشعرية على أربعة ثيمات؛ الثيمة الأولى هي الشعر الوطني الذي من السهل قراءته في التجربة الشعرية لعارف الخاجة وناصر جبران، في حين أن الموضوع الشعري الثاني الذي يبرز في التجربة الشعرية لشعراء التفعيلة الإماراتيين هو شعر الإصلاح الاجتماعي الذي يبدو جلياً في تجربة جبيب الصايغ، خالد راشد وجعفر الجميري. أما الموضوع الشعري الثالث الذي سيطر على نتاج هذا الجيل من الشعراء فهو الشعر العاطفي الذي يبدو في التجربة الشعرية لكل من رؤى سالم، سارة حارب وسلطان خليفة، ويبقى الموضوع الأخير وهو الشعر الفلسفي التأملي الذي طغى على النتاج الشعري لشهاب غانم.(33)

من جانب آخر، فإن الصوت الثاني لشعراء الحداثة في الإمارات أنطلق من الجيل الثاني ومحاولة تشكيلهم وتأسيسهم للشكل الشعري الأجد للقصيدة الحرة والذي تمثل حضوره ونماذجه في الشعر الإماراتي الحديث لمرحلة الثمانينات. وبالتأكيد فإن هذا الجيل من الشعراء هو جيل الحداثة الشعرية بكل معنى الكلمة أو كما سمى نتاجهم بمدرسة شعراء التمرد الذين خرجوا على نظام العمود واقترابهم الشديد من النص التحرري. ومن أبرز من يمثل هذا الجيل من شعراء القصيدة الحرة في الإمارات هم ظبية خميس (1958)، ميسون القاسمي (1958) نجوم الغانم (1962) خالد بدر عبيد (1961)، هاله معتوق (1952) وأحمد راشد الثاني (1962).

وإذا كان حبيب الصايغ وظبية خميس وعارف الخاجة يشكلون شعراء موجة

الحداثة الأولى في الشعر الإماراتي الحديث، فإن الأصوات الشعرية الأخرى تمثل الاستمرارية للتجربة الشعرية الحالية وإلا فإن التجربة الشعرية المعاصرة سوف تبقى غير مكتملة، لأن تجربة الحداثة الشعرية لم تتبع نموذج شعري مفروض سابقاً بل حاولت أن تنتج نماذج وأشكال شعرية مختلفة بغرض تجنب التقليد والتكرار.(34)

وبالرجوع إلى الأجيال الشعرية لشعراء الإمارات، فإن الحاجة إلى بيان الجدول الذي يقسم الشعراء بحسب الأشكال الشعرية التي اعتمدوها في تجاربهم مهم شأنهم في ذلك شأن شعراء الخليج. وبالرغم من ذلك، فإنه ليس من اهتمام هذا الجزء التركيز على الشكلين الأول والثاني من أشكال الكتابة الشعرية العربية وإنما التركيز يكمن في الشكل الثالث الذي وصل إلى الشعرية العربية والأكثر تحرراً والذي أتبعه جيل الحداثة الشعرية في الشعر الإماراتي الحديث في مرحلة الثمانينيات.

الشاعر	قصيدة العمود	المرحلة المشتركة	قصيدة التفعيلة	المرحلة المشتركة	القصيدة الحرة
صقر س القاسمي	■				
سلطان العويس	■				
حمد أبوشهاب	■	■	■		
مانع العتيبة	■	■	■		
عارف الشيخ	■	■	■		
كريم معتوق	■	■	■		
أحمد المدني	■	■	■		
سلطان الحبتور	■	■	■		
شهاب غانم	■	■	■		
حبيب صايغ	■	■	■	■	■
عارف الخاجة	■	■	■	■	■

الشاعر	قصيدة العمود	المرحلة المشتركة	قصيدة التفعيلة	المرحلة المشتركة	القصيدة الحرة
ظبية خميس					■
ميسون القاسمي					■
ناصر جبران			■	■	■
رؤى سالم			■		
سارة حارب			■		
خالد الراشد					■
أحمد راشد ثاني					■

جدول (3) تصنيفات التجربة الشعرية في الشعر الإماراتي الحديث

ويتبين من الجدول السابق أن المقاييس والمعايير التي على أساسها تم تقسيم وترتيب شعراء الإمارات قائمة على أساس التطور الشعري لتجربة كل شاعر؛ إذ أن أول شاعرين في الجدول يمثلان القصيدة التقليدية في نظمهما للقصيدة العمودية الموزونة والمقفاة. في حين إن نقطة التحول الأولى تجاه كتابة قصيدة التفعيلة تنسب إلى الشعراء السبعة التالين الذين جربوا وراوحوا بين شكلين من الكتابة العمودية والتفعيلة. وأخيراً، فالشعراء الثمانية الذين جاءوا بعد ذلك هم الشعراء الذين مهدوا الطريق لدخول القصيدة الحرة ولفتوا انتباه غيرهم من الشعراء الذين أتوا بعدهم. وهؤلاء الآخرون من بينهم ظبية خميس، ميسون القاسمي اللاتي سجلن حضورهن الشعري الأول من خلال القصيدة الحرة.

يتوزع شعراء الإمارات المعاصرون إلى قسمين: الشعراء التقليديون وشعراء الحداثة. وينقسم القسم الأخير كذلك إلى قسمين آخرين هما: شعراء التفعيلة وشعراء القصيدة الحرة. وعليه يكون التركيز في هذه الجزئية من الدراسة على الشعراء الرواد الذين أدخلوا القصيدة الحرة في الشعر الإماراتي الحديث.

وعلى الرغم من أن عدد الشعراء الإماراتيين الذين كتبوا في القصيدة الحرة كثير

يشمل أسماء مختلفة -على سبيل المثال- ظبية خميس، ميسون القاسمي، أحمد راشد ثاني، خالد بدر عبيد ونجوم الغانم، إلا أن المجال لا يسمح بتناول نتاجهم الشعري ويقتصر التناول على الشعراء الذين سجلوا حضورهم في مرحلة الثمانينيات وعدوا من رواد القصيدة الحرة الإماراتية. وعليه سوف يتم التطرق إلى النتاج الشعري لشاعرين من الإمارات كما هو الحال في بقية دول الخليج، وبالتحديد ظبية خميس وميسون القاسمي وذلك عائد إلى الريادة الشعرية غير المسبوقة من قبل الشعراء المعاصرين في حقل كتابة القصيدة الحرة.

ومع أن بعض النقاد ومن بينهم أحمد فرحات يعتبر حبيب الصايغ "هو الأب الشرعي للشعر الإماراتي الحديث" [35] إلا أنه يمكن الرد على مثل هذا الادعاء بأن حبيب الصايغ بدأ كتابته للشعر بالقصيدة الكلاسيكية ولم ينتقل إلى كتابة القصيدة الحرة إلا في أواخر الثمانينيات من القرن العشرين في حين أن الشاعرتين المختارتين للدراسة قد أصدرا ثمار ممارستهما لتجربة القصيدة الحرة منذ أوائل الثمانينيات. وتجدر الإشارة إلى أن أول نتاج شعري في القصيدة الحرة في الشعر الإماراتي الحديث قد صدر لظبية خميس عام 1981 بعنوان "خطوة فوق الأرض" تبعتها ميسون القاسمي عام 1983 بمجموعة عنونتها "هكذا أسمي الأشياء".

لقد توافرت عوامل ساعدت الشاعرتين على تبؤ مكانة الريادة الشعرية في التعريف بالقصيدة الحرة في الشعر الإماراتي الحديث، يكمن بعضها في حياة الغربة والاغتراب التي عاشتها كلا الشاعرتين خارج الوطن لفترة من الزمن سواء في القاهرة أو في دول عربية وغربية من العالم وتهيأت لهن الظروف في الاتصال المباشر مع عدد من الشعراء العرب الذين واجهوا التعذيب وجوبهوا بكثير من الصعاب والعقبات السياسية والاجتماعية. وكان تأثير ذلك واضحا ليس على مستوى التجربة الشعرية فحسب بل على مستوى الأوضاع السياسية التي ساهمت في أن تجعل من هاتين الشاعرتين تمرديتين يناديان بقسط بسيط من الحرية في التعبير والفعل.

وكان لهذا المحور التمردي تأثيراً واضحاً على النتاج الأدبي؛ فقد كتبت ظبية خميس كتاباً عنوانه " الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات من الخليج العربي" ناقشت فيه الكاتبة الشاعرة دور الأنا الأنثوية لبعض شاعرات الخليج الداعيات للحداثة والتحرر. وقد ظهرت تلك الأنا الأنثوية كظاهرة غير مسبوقة في الشعر الخليجي الحديث

مقارنة بالعدد الهائل لشعراء الخليج من الذكور والذين يتمتعون بشهرة وصيت عالٍ في ميدان الكتابة الحداثية تفوق شهرة الأصوات النسائية.

وأكدت ظبية خميس في كتابها المذكور أعلاه على البدايات الأولى لكتابة القصيدة الحرة منذ منتصف السبعينيات واستمرت تلك الإرهاصات حتى الثمانينيات والتسعينيات. وأشارت الكاتبة إلى أن التجربة الشعرية قد تطورت نتيجة تأثير الخصائص الفنية الجديدة للقصيدة الحرة والتي برزت من خلال النصوص الشعرية لبعض الشعراء العرب. فهي تشير إلى ذلك التأثير:

وفي مرحلة تالية وربما منذ منتصف السبعينيات مروراً بالثمانينيات ووصولا إلى التسعينيات من هذا القرن تطورت التجربة الشعرية متأثرة بملامح جديدة وخصوصا فيما يتعلق بقصيدة النثر التي حاولت أن تخرج من مرحلة القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة مبتعدة لا عن الشكل الفني فقط بل عن الروح التي سبقتها والمضمون الشعري أيضا. ولعل أهم الرواد المؤثرين شعريا في هذه المرحلة علي المنطقة كانوا كل من أدونيس، وسعدي يوسف، ومحمد الماغوط ولاحقا محمد بنيس، وسركون بولص وشعراء القصيدة الجديدة سواء في العالم العربي أو في الخليج بمن تمت لشعرائه من ملامح وأسلوبية شعرية خاصة مثل قاسم حداد وحبيب الصايغ وسيف الرحبي غيرهم من شعراء الجيل الجديد. (36)

بعد ذلك تناقش ظبية خميس بدايات ظهور الشكل الشعري الجديد في الشعر الخليجي الحديث المتمثل في التجربة الشعرية لكل من قاسم حداد وحبيب الصايغ وسيف الرحبي ومنهم انتقلت الكتابة النسائية الشعرية في الخليج من خلال أصوات تمردية بدت واضحة لدى حمدة خميس وإيمان أسيري وميسون القاسمي ونجوم الغانم وأخريات. (37)

وإضافة إلى النتاج النقدي المشار إليه سابقاً المتصل بالموضوعات التقليدية والحداثية للحركة الثقافية العربية، نشرت ظبية خميس كذلك جملة من النتاجات الشعرية التحررية شكلا ومضمونا والتي تركت بصمات واضحة في الكتابة النسائية في الحركة الشعرية الخليجية الحديثة. من أبرز تلك النتاجات الشعرية؛ "خطوة فوق الأرض

1981"، "أنا المرأة، الأرض ، كل الضلوع 1982"، "قصائد حب 1985"، "السلطان يرجم إمرأة حبلى بالبحر 1988"، "موت العائلة 1993"، "جنة الجنرالات 1993"، "انتحار هادئ جداً 1995"، "القرمزي 1995"، "المشي في أحلام الرومانتيكية 1996"، "تلف 1999".

وبدون أدنى شك أو نزاع، تعد ظبية خميس بإجماع الشعراء والنقاد العرب والخليجيين بصفة عامة وفي الإمارات العربية المتحدة بصفة خاصة أول شاعرة خليجية لها نتاج خصب وفير أبرزت صوتها التمردي على نمط القصيدة الحرة خلال مرحلة الثمانينيات وحتى اليوم.

وقد أعتبر الناقد رمضان بسطاويسي محمد صوت ظبية خميسٍ الشعري صوتاً شعرياً متميزاً وظاهرة إيجابية وصفة أساسية فرضت حضوراً ثقافياً حياً من خلال نتاج أدبي متنوع شمل القصة القصيرة والنقد والترجمة إضافة إلى الشعر. وبرغم نتاجها الخصب وإسهاماتها الأدبية، إلا أنها تقف ككبش فداء في مواجهة القضايا الحساسة والخطيرة والتي حاول الكثير من المفكرين والمثقفين تفاديها وتعرضت هي لتحدياتها داخل مجتمعها.(38)

أما الشاعرة الإماراتية الثانية المختارة في هذا الجزء والتي ساهمت في تسجيل الدور الريادي في كتابة القصيدة الحرة في الشعر الإماراتي الحديث فهي الشاعرة ميسون القاسمي. نتيجة للوضع المأساوي الذي تعرضت له الشاعرة وهو وضع لا يطاق ولا يستطيع المرء تحمله فما بال الأنثى التي اعتادت حياة الشيوخ والرفاهية ورغد الحياة؛ حيث عايشت الشاعرة حياة النفي مع والدها وأسرتها إذ كان أبوها حاكماً على إمارة الشارقة وتم إبعاده من قبل الاستعمار البريطاني على المنطقة إلى القاهرة.وقد قضت الشاعرة فترة طويلة من الزمن في المنفي حتى وفاة والدها عام 1994 هناك. وعُرفت ميسون القاسمي كشاعرة حداثية وكفنانة تشكيلية أصدرت عدداً من الكتب المطعمة بلوحات تشكيلية من إبداعها. ومن أول إصدارتها الشعرية: "هكذا أسمي الأشياء 1982"، "الريهقان 1992"، "جريان في مادة الجسد 1992"، "البيت 1992"، "مكان آخر 1994".(39) وفي الوقت الحاضر، عادت الشاعرة إلى موطنها الأم وتعمل حالياً في المجالات الثقافية في أبوظبي.

301 الخلاصة:

تخلص هذه الدراسة إلى جملة من النتائج التي يمكن تلخيصها كالآتي:

أولاً: مخطئ من يقول أن القصيدة الحرة في الشعر العربي الحديث عموماً والشعر الخليجي الحديث خصوصاً ما هي إلا وليدة التواصل والقرب الشديد الحاصل بين الثقافة العربية والشعرية العربية وبين الغرب بمختلف مجالات التأثر. إذ يحلو لبعض النقاد ادعاء أن القصيدة الحرة في مسماها الأول الذي ظهرت به وهو قصيدة النثر ما هي إلا ترجمة حرفية ونقل بكل عواهنه من الشعر الفرنسي بكل مصطلحاته التي لا تقبلها الذائقة العربية ويزيدون في القول أن ليس لهذه القصيدة أية جذور عربية تتكئ عليها.

على النقيض من الادعاء الباطل، فالقصيدة الحرة ككل نتجت كتحول طبيعي وصحي من الأشكال الشعرية التقليدية المتمثلة في القصيدة الكلاسيكية وقصيدة التفعيلة.

ثانياً: لإثبات ذلك الخلاف ولبطلان ذلك الادعاء، لابد من الأخذ في الاعتبار المحاولات التحررية الأولى التي شهدها الشعر العربي الحديث والمنسوبة إلى أمين الريحاني (1876-1940) وإلى جبران خليل جبران (1883-1931) واللذين يعدان أول من اكتشفا واستخدما مصطلح الشعر المنثور على الرغم من أنهما لم يستخدما المصطلح الشائع اليوم وهو القصيدة الحرة.

ثالثاً: بالأخذ في الاعتبار التأثير العميق لشعراء الخليج التقليديين الذين كتبوا القصيدة العمودية والتفعيلة على شعراء القصيدة الحرة، يتضح أن هذا التأثير كان قويا وفعالا على الشعراء الحداثيين. ويتبين هذا التأثير بصورة جلية في النتاج الشعري الذي أنتجه قاسم حداد وسيف الرحبي وزاهر الغافري إذ أن كل منهم استلهم من التراث الشعري العربي والخليجي مصادره في الكتابة الشعرية. هذا بالإضافة إلى أن هؤلاء الشعراء ذكروا صراحة ممارستهم وكتابتهم للأشكال الشعرية التقليدية التي طبعت نتاجهم وشخصيتهم.

رابعاً: على خلاف التدرج الطبيعي للمراحل الشعرية التي مرت بها التجربة الشعرية العربية الحديثة، فإن الشعر الخليجي الحديث لم يمر بنفس التدرج والتطور في الانتقال من تجربة شكلية إلى أخرى. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الغياب المنطقي والتبلسل الطبيعي للكتابة الشعرية والناجمة من الرغبة في المواكبة ومتابعة ما هو

حادث في الشعرية العربية الحديثة عموماً. فكان ظهور القصيدة الحرة سابقاً على ظهور قصيدة التفعيلة كما هو في الشعر السعودي الحديث، وكذلك كان كتابة القصيدة الحرة بمثابة حرق لمرحلة قصيدة التفعيلة وقفز سريع دون الحضور الحقيقي.

خامساً، كانت بداية التحول من كتابة القصيدة العمودية التي ألفتها الآذان وتعودت عليها الذائقة العربية والخليجية إلى كتابة النص التفعيلي الأقرب بدرجات كبيرة من القصيدة التقليدية يمثل نوعا من خرق المألوف والسائد. فإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للنص التفعيلي، فالأمر أصعب أضعافا مضاعفة بالنسبة للتحول إلى كتابة القصيدة الحرة التي كسرت الذائقة العربية وتحولت إلى التطرف والتحرر عما كان سائداً. هذا التحول بجميع مراحله في الشعر الخليجي الحديث هو وليد التحول السياسي والاجتماعي الذي أنتجته الطفرة النفطية وكان القفز في بعض مراحل الكتابة الشعرية يمثل قفزاً في التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

سادساً: برزت ظاهرة فنية متفردة في كتابة القصيدة الحرة في الخليج ألا وهي ظاهرة الريادة النسوية. إذ تبدو هذه الظاهرة من خلال العدد الهائل من الأصوات النسائية الخليجية التي ساهمت من خلال النتاج الشعري الذي ظهر للقارئ منذ السبعينيات وحتى التسعينيات والتي لفتت انتباه جملة من النقاد والدارسين.[40]

وفي هذا السياق أشارت ظبية خميس إلى هذه الظاهرة المتفردة في الشعر الخليجي الحديث في وجود عدد من الشاعرات اللواتي حملن لواء القصيدة الحرة ولعبن دوراً رياديا في التمهيد لنمط شعري ووقفن في مواجهة لعنات التقليديين. حيث تقول ظبية خميس:

> **وبهذا المقياس الزمني يمكننا حصر عدد الأسماء الشعرية الخليجية النسائية هنا من اللواتي ينتمين إلى تجربة الحداثة الشعرية العربية وخصوصية البحث عن الذات الأنثوية باختلاف طفيف في المراحل العمرية...ومن أهم الشاعرات المعاصرات في الخليج كل من الشاعرات حمدة خميس وإيمان أسيري وفوزية السندي من البحرين ونجوم الغانم وميسون القاسمي من الإمارات وزكية مال الله من قطر، وسعاد الصباح وجنة القريني ونجمة أدريس وسعدية مفرح من الكويت حيث تمثل هذه الأسماء النسائية محاولات التواصل الشعري في**

تجاربهن ومعظمهن يكتبن منذ السبعينيات مروراً بالثمانينيات وبعضهن نشرن أول أعمالهن في التسعينيات ...[41]

خلاصة القول، إن شعراء تجربة القصيدة الحرة في الخليج منذ أن سجلوا حضورهم الفعلي والحقيقي في كتابة شكل تحرري منذ السبعينيات وحتى اليوم أثبتوا بجدارة رغباتهم العارمة في تأسيس حركة شعرية حقيقية ليست محاكاة للتجربة الشعرية العربية وإنما تجربة لها خصوصيتها وتحمل هوية مجتمعات الخليج وهي تجربة تختلف عن تجربة قصيدة التفعيلة وعن القصيدة العمودية حتى أثبتوا للجميع أن الحركة الشعرية الخليجية لا تقل شأنا عن بقية الحركات الشعرية العربية ونال شعرهم اهتمام الدارسين والباحثين حتى أفردت له الكثير من الدراسات النقدية والتنظيرية والترجمات إلى اللغات الأخرى.

الهوامش

* أستاذ مساعد تخصص الأدب الحديث والنقد بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية جامعة السلطان قابوس. وهذه الدراسة هي جزء من أطروحة الدكتوراة المعنونة "البدايات الأولى لظهور القصيدة الحرة في الخليج: مرحلة السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين" غير منشورة، 2001 - جامعة ليدز - المملكة المتحدة.

(1) لمزيد من المعلومات حول تأثير النفط في حرب 1973 بين العرب وإسرائيل انظر:

Jahangir Amuzegar, Managing the Oil Wealth: OPEC's Windfalls and Pitfalls. London-New York: I. B. Tauris Publishers, 1999. 32-38

(2) نوقشت المصطلحات العربية لنص التفعيلة والقصيدة الحرة من الجوانب النظرية والتطبيقية في مصادر أكاديمية مختلفة باللغتين العربية والإنجليزية تتبعت البدايات التاريخية في الشعر الحديث. للرجوع إلى تلك الجوانب النظرية والتطبيقية للقارئ أن ينظر في ما يأتي:

- Ahmed Saleh al-Tami, The Poetic Theories of the Leading poet-critic of Arabic New Poetry, Ph.D. thesis submitted to Indiana University, 1987.
- Nazeer El-Azma, Free Verse in Modern Arabic Literature, Ph.D. thesis submitted to Indiana University, 1969.
- Julie Scott Meisami, New Forms in Modern Arabic Poetry 1900-1065, Ph.D. thesis submitted to University of California, 1971.
- Mounih Khouri, Studies in Contemporary Arabic Poetry and Criticism, (Middle Eastern Series, No.16, Jahan Book Co, 1987).
- Mounih Khouri & Alger Hamid, An Anthology of Modern Arabic Poetry, (Berkeley: University of California, 1975).
- د. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، بيروت: دار الآداب، 1985.
- د.عبد العزيز المقالح، من البيت إلى القصيدة، بيروت: دار الآداب، 1983.

(3) لمزيد من المعلومات حول التنظير والتطبيق في قصيدة التفعيلة، أنظر: محمد النويهي، قضية الشعر الجديد دار الفكر- دون مكان-1971، جبرا إبراهيم جبرا، "الشعر الحر والنقد الخاطئ" الرحلة الثمانية: دراسات نقدية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

Nazeer el-Azma, Free Verse in Modern Arabic Literature. Ph.D Diss. Indiana University 1969.

(4) Salma al-Jayyusi, ed. The Literature of Modern Arabia: An Anthology. London & NewYork: Kegan Paul International in association with King Saud University, Riyadh, 1988.

(5) تأسست مجلة الآداب عام 1953 على يد سهيل إدريس في بيروت ومازلت تصدر منذ ذلك التاريخ.

(6) تأسست مجلة شعر في عام 1957 في بيروت على يد أدونيس ويوسف الخال واستمرت في الصدور حتى عام 1969.

(7) تم استبعاد القصيدة الحرة في عمان من هذه الدراسة لوجود دراسة مفصلة عن نشأة وتطور قصيدة النثر في عمان كدراسة مستقلة قيد النشر.

(8) أنظر Rosemarie Said Zahlan, The Making of the Modern Gulf States: Kuwait, Bahrain, Qatar, The United Arab Emirates and Oman. London: Ithaca Press, 1998. P.23-26.

(9) شاكر النابلسي، نبت الصمت: دراسات في الشعر السعودي المعاصر. بيروت: العصر الحديث للنشر والتوزيع، 1992، ط1، ص:40.

(10) فوزية أبوخالد، " الحضور المدهش حول تجربة الكتابة الشعرية الجديدة في السعودية"، مجلة الكاتبة، العدد 9، سنة 1994، ص: 52-55. شاكر النابلسي، نبت الصمت، ص: 158.

(11) فوزية أبوخالد، المرجع السابق، ص: 52.

(12) شاكر النابلسي، المرجع السابق، ص: 44.

(13) أحمد فرج عقيلان، جناية الشعر الحر. المملكة العربية السعودية: نادي أبها الأدبي،1982.

(14) عوض محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام. القاهرة:حجر للطباعة والنشر، 1988. ص:52-53.

(15) إلى هذا التجاهل والتغييب أشارت الشاعرة نفسها إلى تجاهل النقاد والمؤرخين الذين كتبوا في التجربة الشعرية السعودية في مقالها المنشور في مجلة الكاتبة "الحضور المدهش حول تجربة الكتابة الشعرية الجديدة في السعودية". ص:52-55.

(16) شاكر النابلسي، نبت الصمت، ص: 40.

(17) المرجع السابق، 41.

(18) توجد دراسة نقدية تتناول التجربة الريادية لسعد الحميدين في الشعر السعودي الحديث وهي "الحداثة في الشعر السعودي" قصيدة سعد الحميدين نموذجاً، المؤلف عبدالله أبوهيف. بيروت: المركز الثقافي العربي2002.

(19) لقد أشارت الشاعرة نفسها إلى ذلك في رسالة بعثتها إلى كاتبة الدراسة بتاريخ 31-أغسطس 1998

(20) ظبية خميس، الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي. دمشق: دار المدى، 1997، ص51.

(21) شاكر النابلسي، نبت الصمت، 41.

(22) سعد البازعي، ثقافة الصحراء، 20.

(23) لمزيد من المعلومات حول الصراع المذهبي بين أهل السنة والشيعة في البحرين للقارئ أن يرجع إلى:

Rosemarie Said Zahlan, The Making of the Modern Gulf States. P. 66-70, Khaldoun Hasan al-Naqeeb, Society and States in the Gulf and Arab Peninsula: a Different Perspective. London- New York: Routledge, 1999. p. 94.

(24) سهير القلماوي ، "المؤثرات العامة في تطوير الأدب في البحرين". دراسات في الأدب البحريني. جامعة الدول العربية. القاهرة: دار غريب للطباعة، 1979. ص: 1-14.

(25) علوي الهاشمي، السكون المتحرك: دراسات في النبية والأسلوب: تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا. الشارقة: منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1993، ج1، ص: 146.

(26) علوي الهاشمي، المرجع السابق، 142.

(27) علوي الهاشمي، السكون المتحرك، ج1، ص:256-261.

(28) إيمان أسيري، هذى أنا القبرة. بيروت: دار الفارابي، 1982. ص: 60-61.

(29) علوي الهاشمي، السكون المتحرك. ج1، ص:257.

(30) لمزيد من المعلومات حول شعراء العمود الإماراتيين ارجع إلى: مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية. يوسف نوفل، شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة.

(31) عبد المنعم عواد يوسف، الشعر في دولة الإمارات:المحاور والأدوات. "ندوة الأدب في الخليج العربي" الجزء 3، 10-14 يناير 1988. الشارقة: منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1991. ص:65.

(32) علي عبد الرزاق، البعد الآخر، مجلة الآداب، العدد 46- السنة يناير-فبراير 1998/ مجلد 1-2، ص: 68.

(33) عبد المنعم عواد يوسف، المرجع نفسه، ص: 67.

(34) علي عبد الرزاق، البعد الآخر، ص: 68.

(35) أحمد فرحات، بعض إطلالة على الشعر في الإمارات. مجلة الرافد، العدد 33، مايو2000، ص:23.

(36) ظبية خميس، الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي. ص:42.

(37) المرجع السابق، ص: 43.

(38) رمضان بسطاويسي محمد، قراءة في نماذج شعرية من الإمارات. مجلة الآداب. العدد 46، م 1-2، يناير- فبراير 1998. ص: 73.

(39) يوجد إلى جانب ذلك إصدارات للشاعرة تمزج فيها بين الشعر وبالفن التشكيلي من أبرزها: خربشات على جدار التعويذة والذكريات لإمرأة خليجية مشدوهة باللون والحرف 1990، الوقوف على خرائب الرومانسية 1991، السرد على هيئته 1993، وأخيراً نشرت الأخر في عتمته 1995.

(40) من الباحثين الذين أشاروا إلى تفرد الشعر الخليجي الحديث بظاهرة الكتابة النسوية: سلمى خضراء الجيوسي، The Literature of Modern Arabia: An Anthology. ص: 33، صبحي حديدي: قصيدة المرأة في الخليج العربي، جريدة القدس العربي مايو3-4- 2000.

(41) ظبية خميس، المرجع السابق، ص: 43

أبو مسلم البهلاني : رائد الشعر العُماني الحديث

محمد المحروقي*

يحتل أبو مسلم ناصر بن سالم بن عديم البهلاني (ت 1920م) مكاناً مميزاً بين شعراء عصره في عُمان، فلقد لقي من الإعجاب الجماهيري ما لم يلقه سواه، فذاع شعره عبر وسائل مختلفة: مكتوبة ومسموعة، وتعددت المخطوطات التي تضم شعره: حتى بلغ عدد ما توصلنا إليه منها 17 مخطوطاً، وهي نسبة مرتفعة في حد ذاتها، ونجزم – في الوقت ذاته – بوجود مخطوطات أخرى في مكتبات خاصة لم نستطع الحصول عليها لضنٍّ أصحابها بها.

وكان ديوان أبي مسلم البهلاني أول ديوان عُماني يأخذ طريقه إلى المطبعة، إذ تم طبعه عام 1928م، وهذا على خلاف ما جزم به عبد الله الطائي في كتابه (الأدب المعاصر في الخليج) من أن ديوان سعيد المجيزي هو أول ديوان عُماني يطبع، وطبع هذا الأخير سنة 1937م[1] أي بعد طبع ديوان أبي مسلم بتسع سنوات، وقد توالت طبعات ديوان البهلاني بعد ذلك ثلاث مرات خلال الأعوام التالية: 1957م، 1980م، 1986م.

ولم يكن هذا الاحتفاء بالشاعر مقصوراً على أبناء جيله، فقد امتد بعد ذلك لدى الأجيال اللاحقة، التي استخدمت معطيات العصر الحديث لنقل قصائد البهلاني الوطنية، وقدمت الأشرطة السمعية فرصة غالية لمن يريد أن يستمع إلى تلك القصائد في أي وقت، وهي مسجلة بأصوات مشهورة بجمال إلقائها حسب الطريقة العُمانية المشهورة في التغني بالشعر ، ومن بين هؤلاء الشداة : سالم الحارثي وموسى الرواحي ومحمد الغاربي .

وقد يتساءل المرء عن سبب هذا الاحتفاء الكبير بشعر البهلاني ، والإجابة على ذلك تحيلنا إلى استحضار حالة العالم العربي في تلك الفترة (أي خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين)، وصحوة الروح القومية المنادية بإسقاط الاستعمار الغربي، وهي حالة تتسحب على عُمان بشكل أو بآخر ، وكان شعر البهلاني هو ذلك النذير والمنبه الداعي إلى جمع الكلمة ونبذ الفرقة بين أبناء الوطن الواحد، لذا فقد وجد العُمانيون في شعره توصيفاً لمواطن أدوائهم، وتعبيراً عن الآمال التي يطمحون إلى تحقيقها، وكانت قصائده تترى إلى الزعماء العُمانيين – رغم وجوده في أفريقيا الشرقية – ليكونوا يداً واحدة حول الإمام سالم بن راشد الخروصي (1913 – 1919م) .

كما يشكل أبو مسلم البهلاني نموذجاً جيداً للشخصية النهضوية المتعددة الاهتمامات، فقد كان فقيهاً مشاركاً بمؤلفه الضخم (نثار الجوهر) وقاضياً مبرزاً احتل رئاسة هذا السلك، إلى جانب ذلك قام البهلاني بتحرير أول صحيفة عُمانية، هي صحيفة (النجاح 1911م)، التي فتحت المجال أمام مشاركات عُمانية عديدة، فظهرت على خطى النجاح الصحف التالية: الكفاح (1928م)، الفلق (1929م)، والنهضة (1951م)، والمرشد (1953م)، وزنجبار (..).

إن تلك الاهتمامات على اختلاف مناشطها تجمعها روح البهلاني الإصلاحية التي تجرب وسائل متنوعة لإيصال صوتها ، ويظل الشعر بينها أقوى ملكات البهلاني، والأداة الفاعلة لإيصال صوته الاستنهاضي ، بما ضمه هذا الشعر من مقومات فنية ضمنت سيرورته وبما فتحه البهلاني من آفاق جديدة تبعته فيها مجموعة من الشعراء العُمانيين من بعده، ونشير هنا إلى ظهور مدرسة شعرية يمكن أن نطلق عليها (مدرسة البهلاني)، فقد كانت دعوة البهلاني الوطنية وكذلك مشاركاته الشعرية الخارجية واستلهامه التراث الشعري في أزهى عصوره أبواباً عديدة تدفعنا إلى اعتباره رائداً للشعر العُماني الحديث .

المعارضـــة قنطرة الريادة :

ما مدى تمثل أبي مسلم البهلاني للتراث الشعري؟ وكيف تعامل معه؟. هل اكتفى باجتراره؟ أم استطاع امتصاصه، وتوظيفه توظيفاً خلاقاً؟ ما هي المكانة الشعرية التي حققها أبو مسلم؟ وما مدى تأثيره على من جاء بعده من الشعراء العُمانيين؟

يضع عباس محمود العقاد أربع مراحل ينتقل عبرها الشعر من دور الركود إلى دور النهضة والإجادة، وهذه المراحل هي(2) :

- أولها : دور التقليد الضعيف ، أو التقليد للتقليد .
- ثانيها: دور التقليد المحكم أو التقليد الذي للمُقلّد فيه شيءٌ من الفضل، وشيءٌ من القدرة.
- ثالثها : الابتكار الناشئ عن شعور بالحرية القومية .
- رابعها : الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية أو شعور بالحرية الفردية .

ومكانة أبي مسلم البهلاني من تلك الأدوار تقع في الدور الثالث ، وهو بذلك يلتقي مع الدور الذي قام به محمود سامي البارودي (ت 1907م) في النهوض بالشعر العربي ، وانتشاله من هوة التقليد التي سقط فيها ، وذلك بالعودة إلى النماذج الشعرية أبان

عصور الازدهار الأدبي ، وكانت المعارضات من أبرز القناطر التي عبرت بالشعر إلى دور الإجادة الخلاقة. وهنا سؤال يفرض نفسه ، ألم تظهر المعارضات الشعرية عند الشعراء العُمانيين قبل أبي مسلم ؟ والحقيقة أن المعارضات ظهرت لدى الشعراء السابقين على أبي مسلم ، لاسيما شعراء عصر النباهنة ، كسليمان بن سليمان النبهاني (ت 915هـ / 1509م) وأبي بكر أحمد بن سعيد الخروصي من شعراء القرن السابع الهجري وغيرهما، إلا أننا لا نجد في تلك المعارضات بروز الصوت الخاص بالشاعر ، وذلك الامتصاص المطلوب، حتى تكون المعارضة جزءاً من نسيج الشاعر ، يستعين بها كلما أراد التعبير عن تجربته الذاتية ، بل إننا نجد أولئك الشعراء يقعون تحت سيطرة النصوص التي يعارضونها ، وذلك كما يبدو من النموذج التالي للنبهاني ، أحد أشهر شعرائهم والذي يقول معارضاً أبا العلاء المعري :

ألا في سبيلِ المجدِ ما أنا صانعُ
نفوعٌ وضرارٌ ومعطٍ ومانعُ

أعندي وقَدْ أحرزتُ كلَّ جميلةٍ
يُذَعَّرُ جارٌ أوْ يُذَعَّرُ وادعُ (3)

بينما يقول أبو العلاء المعري :

ألا في سبيلِ المجدِ ما أنا فاعلُ
عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائلُ

أعندي وقدْ مارستُ كلَّ خفيّةٍ
يُصدَّقُ واشٍ أوْ يُخَيَّبُ سائلُ (4)

ورغم لجوء النبهاني إلى قافية مغايرة ، إلا أن ذلك لم يحقق استقلالاً لقصيدته ، وهكذا اكتفى شعراء تلك الفترة باجتراره تجارب سابقيهم وأسلوبهم ، وظلت مهمة الشاعر المعارض مهمة توليفية .

وإذا عدنا إلى أبي مسلم البهلاني ، نجده يحسن توظيف النصوص الشعرية التراثية ، ويتمكن في معارضته لتلك النصوص من خلق أجوائه الخاصة ، والتعبير عن تجربته الذاتية، لدرجة أن النص المعارَضَ يسجل غياباً ملحوظاً ، ما عدا بقاء شكله الموسيقى الذي يحيل بطرف خفي إلى القصيدة الأول المعارَضة – وذلك أمر سنوضحه

لاحقاً . من هنا ندرك أن دور أبي مسلم البهلاني دور ريادي في البعث الشعري في عُمان ، ولن نتجنى على الحقيقة إذا قرنا دورها بدور محمود سامي البارودي (ت 1907م) وعلى الرغم من عدم توافر الأدلة لدينا على أي علاقة كانت بينه وأبي مسلم ، غير أننا نستطيع افتراض نوع من الصلة الأدبية ، فقد كان أبو مسلم متابعاً لما يدور في القاهرة من أحداث ، وإلى جانب دورهما في البعث الشعري فقد انشغلا بقضايا أوطانهما ، وفضح المكائد والألاعيب التي كان يحركها الاستعمار ، يقول عمر الدسوقي عن شخصية البارودي في شعره السياسي : (ومن الأغراض القديمة التي خلع عليها البارودي لباس الجدة ، وظهرت فيها شخصيته مجلية تفصح عن نفسه الأبية المتمردة على الظلم والطغيان ، المحبة للعدالة والشورى والمساواة بين الناس)(5) ، أليست هذه النفس الأبية المتمردة على الظلم والطغيان هي النفس التي يقابلها القارئ لشعر أبي مسلم ، لاسيما في مقصورته وعلى الأخص عندما يقول:

وأصبحَ استقلالُكُمْ فريسةً
بينَ كلابِ النارِ يا أسدَ الشرى
أليسَ عاراً أنْ نعيشَ أمةً
مثلَ اللقا أو غرضاً لمنْ رمى
يَلفُنا الخزيُ إلى أو كارِهِ
وَيَحْكُمُ النذلُ علينا ما يَرى (6)

إن الانشغال بالهم السياسي والاجتماعي للوطن هو الذي فجر عند الشاعرين روح الابتكار ، فهل لنا أن نؤكد ثانية على ما ذهبنا إليه في بداية الحديث : وهي وضع أبي مسلم البهلاني في الدور الثالث من السلم الذي اقترحه عباس محمود العقاد ، للمراحل التي ينتقل عبرها الشعر من دور الركود إلى دور النهضة والإجادة .

ونقترح لبيان الكيفية التي تعامل بها أبو مسلم مع التراث الشعري المحاور التالية:

1. رصد القصائد المعارَضة والمعارِضة .
2. اختيار نموذجين ودراستهما .
3. دراسة مستويات التضمين .

1) رصد القصائد المُعارِضة والمعارَضة :

يقدم لنا الجدول التالي بيانا بمعارضات أبي مسلم البهلاني ، موضحاً فيه أهم البيانات المتعلقة بالقصيدتين المعارضة والمعارَضة :

الرقم	مطلع القصيدة المعارَضة	الغرض وعدد الأبيات	مطلع القصيدة المعارضة لأبي مسلم	الغرض وعدد الأبيات	البحر
1	مطلع قصيدة الفرزدق "ت110هـ": جزي الله عني في الامور مجاشعاً جزاء كريم عالم كيف يصنع (7)	المديح – 41	ألا هل لداعي الله في الأرض سامع فإني بأمر الله يا قوم صادع (8)	الإســتنهاض- 187	الطويل
2	مطلع قصيدة أبي نواس"ت199هـ": أجارة بيتينا أبوك غيور و ميسور ما يرجى لديك عسير (9)	المديح–40	سميري و هل للمستهام سمير تنام و برق الأبرقين سهير (10)	ديني–230	الطويل
3	مطلع قصيدة ابن دريد "ت321هـ": يا ظبية أشبه شيء بالمها ترعى الخزامى بين أشجار النقا (11)	المديح–250	تلك ربوع الحي في سفح النقا تلوح كالأخلال من جد البلى (12)	الاســتنهاض- 298	الرجز
4	مطلع قصيدة أبي الطيب المتنبي "ت354هـ": إذا كان مدح فالنسيب مقدم أكل فصيح قال شعراً متيم (13)	المديح–42	خذوا بجميل الصبر و ارضوا و سلموا فإن فناء العالمين محتم (14)	الرثاء–184	الطويل
5	مطلع قصيدة أبي الطيب المتنبي "ت354هـ": المجد عوفي إذا عوفيت و الكرم و زال عنك إلى أعدائك الألم (15)	المديح–8	الشكر لله شكراً ليس ينصرم شكراً يوافق ما يجري به القلم (16)	إخوانيات–29	البسيط
6	مطلع قصيدة أبي الفتح البستي "ت401هـ": زيادة المرء في دنياه نقصان وربحه غير محض الخير خسران (17)	الحكمة–59	تلك البوارق حاديهن مرنان فما لطرفك يا ذا الشجو وسنان (18)	الاســتنهاض- 382	البسيط

الرقم	مطلع القصيدة المعارَضة	الغرض وعدد الأبيات	مطلع القصيدة المعارضة لأبي مسلم	الغرض وعدد الأبيات	البحر
7	مطلع قصيدة التهامي "ت416 هـ": حكم المنية في البرية جاري ما هذه الدنيا بدار قرار[19]	الرثاء-88	ريب المنون مقارض الاعمار و حياتنا تعدو إلى المضمار[20]	الرثاء-16	الكامل
8	مطلع قصيدة ابن الفارض "ت632هـ": سقتني حميّا الحب راحة مقلتي وكأسي محيّا من عن الحسن جلت[21]	ديني-761	هو الله باسم الله تسبيح فطرتي ولله إخلاصي و في الله نزعتي[22]	ديني-1597	الطويل
9	مطلع قصيدة البوصيري "696هـ": كيف ترقى رقيّك الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء[23]	المديح النبوي-458	نسب صانه الجمل الإلهي لسر به عليه انطواء[24]	المديح النبوي-70	الخفيف
10	مطلع قصيدة الخليلي "1287هـ": سموط ثناء في سموط فريد بكل لسان قد بثثن و جيد[25]	ديني استنهاضي-85	أوجه باسم الله وجه شهودي لعز جلال الله رب وجودي تسابيح إخلاصي له و صمودي سموط ثناء في سموط فريد بكل لسان قد بثثن و جيد[26]	ديني استنهاضي-255	الطويل
11	مطلع قصيدة الخليلي "1287هـ": تقدّم إلى باب المليك مقدما له منك نفسا قبل أن تتقدما[27]	ديني-86	هو الله فاعرفه و دع فيه من و ما دعاك و لم يترك طريقك مظلما عن الحق نحو الخلق يدفعك العما تقدم إلى باب المليك مقدما له منك نفسا قبل أن تتقدما[28]	ديني-258	الطويل
12	مطلع قصيدة الخليلي "1287هـ": سبحانه من ليس يدرك ذاته نظر بعين للذوات مكيفه[29]	ديني-63	نزّه إلهك أن يرى كي تعرفه أتراك تعرفه و تثبت ذي الصفه[30]	ديني-110	الرجز

أ. تتمدد المساحة الزمنية لمحاولات النصوص المعارَضة بدءاً من التناص مع قصيدة الفرزدق (ت 772م) العينية ، وإلى التناصّ مع قصائد الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي (ت 1870م) غير أن الملاحظ هو غياب النصوص التي تنتمي إلى العصر الجاهلي ، وإن كان ذلك لا يعني غيابها الكامل ، فهي تتواجد بشكل أقل كثافة كما يكشف عنها (التضمين) ، الذي يعكس مدى تماهي النصوص القديمة مع النص المنتج لأبي مسلم البهلاني .

ب. كذلك يكشف الجدول السابق عن عدم انتقائية القصائد المعارَضة ، وعدم التقيّد بالغرض الأصلي لها ، فقد عارض أبو مسلمٍ شاعراً متحرراً كأبي نواس الحسن بن هانئ (ت 814م) ، وعارض شاعراً ملتزماً كابن الفارض عمر بن أبي الحسن (ت 1234م) وهو في معارضتيه لم يتقيد بمشاكلة الموضوعات المعارَضة .

ج. حازت قصائد الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي (1287هـ/1870م) أولوية خاصة فقد عارضها أبو مسلم ثلاث مرات مما يعكس مدى عكوفٍ أبي مسلم على شعر الخليلي وتمثله له ، فقد كانت تجربته الحياتية مثالا له حاول أن يقتفيه ، ودعا إلى الاطروحات نفسها التي نادى الخليلي بها ، وهو في هذه المعارضات أكثر التحاما بالنص المعارض أو النص الأول -إذا افترضنا أن ثمة نصا أول هناك- فقد حافظ ليس فقط على الموضوع (ديني – استنهاضي) بل على وحدة الأفكار ووحدة ترتيبها، لهذا كانت معارضته تخميسا مما يعزز قوة الترابط بين النصين.

د. لم تكن معارضات أبي مسلم الأخرى تكشف عن مصدرها ، فلا تشير إلى اسم الشاعر المعارض أو إلى قصيدته ، وإنما يلفت نظر الدارس – بصورة أولى – ذلك التشاكل في البناء الموسيقي بين قصائد أبي مسلم والقصائد التي عارضها ، فقد كان أبو مسلم يخلق لنفسه عوالمه الخاصة التي تفرضها تجربته الشعرية ، ولا يبقى إلا ذلك التناظر الشكلي الموسيقي ، وإلا بعض المقاطع أو التراكيب المهاجرة عن النص الأول ، كما حرص الشاعر على تأكيد تلك المجاورة للقصائد المعارضة بزيادة عدد أبيات قصائده على نظيراتها من القصائد المعارضة ، فعلى سبيل المثال تبلغ مقصورة ابن دريد (250) بيتاً ، بينما بلغت مقصورة أبي مسلم (398) بيتاً ، وكذلك بلغت قصيدة أبي الفتح البستي النونية (59) بيتاً ، بينما بلغت نونية أبي مسلم (382) بيتا .

وسوف نحاول تعزيز فكرتنا حول مدى امتصاص أبي مسلم للتراث الشعري ومقدرته على إعادة توظيفه دون أن يعني ذلك مسخاً أو سلخاً له ، وإذا كان الظرف الحالي لا يمكننا من دراسة المعارضات جميعها فليس أقل من أن ندرس نموذجاً منها ، يمكن أن يقدم لها تصوراً عن مدى تمثل أبي مسلم للتراث الشعري العربي ، وطريقته في إعادة توظيفه ويجيب على التساؤلات التي طرحناها في بداية هذه الدراسة .

2) دراسة نموذجيـــن :

تمثل قصائد أبي مسلم استقلالاً عن القصائد المعارضة ، وتصلح المقصورة لبيان ذلك الاستقلال كما يصلح غيرها ، وقد عارض بها أبو مسلم مقصورة ابن أريد الحسن بن محمد بن دريد (ت 933م) والتي تحتل مكانة متميزة في ديوان الشعر العربي ، فلقد عارضها كثير من الشعراء ، الذين أخذوا باتساق بنائها الفني الداخلي ، إذ جعل لها محوراً واحداً هو شخصية الشاعر ذاتها[31] ، وقد عارضها أبو مسلم بمقصورة حملت دعوته الوطنية ، التي استنهض بها مواطنيه في عُمان وزنجبار وحثهم على القيام ضد الاستعمار ، وعدم الخنوع له .

على مستوى الغرضين يبرز لنا مدى تباعدهما ، وانفلات أبي مسلم من إسار موضوع المقصورة الأولى ، وإمعانا في إبراز مدى استقلالية النص المعارض عن النص المعارض نقترح دراسة المقصورتين عبر وسيلتين :

أ. الموازنة بين موضوع فرعي مشترك ورد في كلتا القصيدتين .

ب. تتبع مقاطع النص المعارض، وإبراز مدى سيطرة مقاطع النص المعارَض عليه.

وبالطبع فإن الحركات الرئيسية المشكلة للقصيدتين تختلفان تمام الاختلاف ، إلا أننا نجد موضوعات جزئية عالجها النصان ، وهي :

1- البكاء على المشيب .
2- طيف الأحباب .
3- عتاب الدهر .
4- الجديدان يبليان .
5- وصف اليعملات .
6- وصف الخيل .
7- وصف الفارس .
8- وصف السيف .
9- وصف الفرس .
10- وصف الذات .
11- البرق .
12- الحكمة .

وقد وقع اختيارنا على دراسة موضوع (وصف الذات) على اعتبار أنه الأكثر كشفا للهموم الذاتية لكلا الشاعرين .

أ) موضوع (وصف الذات) مشترك بين مقصورتي ابن أريد وأبي مسلم :

- ابن دريد يصف نفسه :

56- لست إذا ما بهظتني غمرة
ممن يقول بلغ السيل الزبى

57- وإن ثوت تحت ضلوعي زفرة
تملأ ما بين الرجا إلى الرجا

58- نهنهتها مكظومة حتى يُرى
مخضوضعا منها الذي كان طفى

159- ولا أقول إن عرتني نكبة
قول القنوط انقد في البطن السلا

160- لي التواء إن معاديّ التوى
ولي استواء أن مواليّ استوى

161- طعمي شري للعدو تارة
والراح والآري لمن ودي ابتغى

162- لدن إذا لوينت سهل معطفي
ألوي إذا خوشنت مرهوب الشذا

163- يعتصم الحلم بجنبي حبوتي
إذا رياح الطيش طارت بالحبى

164- لا يطيـــبني طمـــع مدنـــس

إذا استمـــال طمـــع أو أطبـــى

165- وقــد علــت بــي رتبــا تجــارب

أشـفين بــي منــها علــى سـبل النــهى

166- إن امــروء خيــف لإفــراط الأذى

لم يخـــش مـــني نـــزق ولا أذى

167- مــن غيرمــا وهــن ولكــني امــرؤ

أصــون عرضــاً لم يدنســه الطّخــا[32]

- أبو مسلم يصف نفسه :

81- إنـــي أصـــون صفحـــتي مقتنعـــاً

بمــا يطيــف مــن عــلالات الحســى

82- أنبـــو والهـــرب أواري ســـاعياً

عــن مشــرب أشــربه علــى القــذى

83- يحمــي الكريــم عرضــه ويحتمــي

أن يــرد الآجــن مــن كــل الركــى

85- ولا أقامـــي طمعـــاً مقـــارداً

ولســـت ولاجـــا بأســـواء القمـــى

86- كــي لا تــرى عــين خســيس موقفــي

ببابـــه منتـــظراً منـــه الجـــدا

93- آليــت لا تطــوي يــدي يــد امــرىء

يســـفلها اللـــؤم ويطغيـــها الغنـــى

98- ولا أبـــات شـــاكما مـــن حســـد

قـــد هيـــأ الله لكـــل مـــا كفـــى

105- مـــا ســـرني مـــن الـــثراء وفـــره

إن كـــان بـــين اللـــؤم والحـــرص نمـــا

106- إذا نفتـــه هكـــــذا وهكـــــذا

صنـــائع في أهلـــها فقـــد زكـــى

117- لسـت علـى الحمـد مـن الأمـر إذا

غالطتـــه خلابـــة فيمـــا أتـــى

118- آتيـــه نصـــاً فـــإذا خـــادعني

فوضتـــها الله يقضـــي مـــا قضـــى

120- إن وســع الدهــر احتمــال عــاجز

فـــهو ســـلاحي وتـــلادي المجتبـــى

124- وإنـــني الحتـــف علـــى لئامـــه

انكـــأ في حلوقـــهم مـــن الشـــجى

125- أذود عـــن حريتـــي بحقـــها

وأجـــهد النصـــر لحـــر مبتلـــى

126- وإنـــني لا أعـــرف الحـــد لمـــا

أســـطيع أن أنجـــزه مـــن العلـــى (33)

تكونت مقطوعة ابن دريد من 13 بيتاً في 3 فصول ، ابتدأهـا بنفـي الضعـف وقلـة الاحتمال عنه ، وأنه يكظم زفرته الحرّى تحت ضلوعه فقد مارس الخطوب واعتادها ،

وهذا الفصل ورد في الأبيات (160 – 165) .

وفي الفصل الثاني : الأبيات من (161 – 164) بتحدث الشاعر عن طريقته في التعامل مع الآخرين فهو سهل مع من يواليه ، صعب مع من يعاديه ، وقد أبرز ذلك في صورتين متقابلتين ، تستمدان الجانب التذوقي في تعزيز فاعليتهما ، الصورة الأولى أن طعمه كالحنظل (الشرى) في المرارة ، ولا يستلذ طعم الحنظل أحد ، ويقابل هذه الصورة المنفرة صورة مغرية فهو كالراح في استلطاف أصحابه له ، وهي صورة أملاها عليه ما عرف عنه من ميله إلى الشراب وإكثاره له .

ويمثل الفصل الثالث : الأبيات من (165 – 168) بنظرته إلى المال فلا يستميله إليه طمع ، إذا أن التجارب صقلته ، ثم يختم هذا الفصل بما يمكن أن يعاد إلى الفصل الثاني، فهو يتحدث عهن طريقته في التعامل مع الآخرين وكيف أنه لا يفرط في الأذى .

تكونت مقطوعة أبي مسلم من 15 بيتاً في 4 فصول ، والملاحظة الأولى التي نسجلها هنا تكمن في طريقة من طرائق أبي مسلم في التعبير ، والتي تتمثل في الاستطراد لتوضيح فكرة ما ، فتكشف الفراغات التي تركناها ذلك ، وقد حذفنا الأبيات التالية أرقامها (84، 87، 94،92، 97، 99، 107،104، 116، 119، 121، 123)، فقد حذفنا 29 بيتاً مما رأيناه استطراداً لتوضيح الفكرة نفسها ، وذلك ما لم نجده عند ابن دريد ، فلم نحذف شيئاً من مقطوعته وإن كنا قد وجدنا أمراً آخر هو عودته إلى تأكيد بعض الأفكار – كما سبق وأوضحنا .

ابتدأ أبو مسلم الفصل الأول بالحديث عن عزة نفسه ، في الأبيات (18 – 83) فهو يكتفي بالقليل من القوت صيانة لماء وجهه عن السؤال ، وهو يترك الماء إذا أصابه قذى من شدة حاجته إليه ، وهذا يذكرنا بقول المتنبي :

وأصدى فلا أبدي إلى الماء حاجة

وللشمس فوق اليعملات لعاب(34)

فعزة نفس الشاعرين تجعلهما يستغنيان حتى عن الماء إذا ما نغصه منغص .

يمثل الفصل الثاني الأبيات (85-106) ويدور حول نظرته إلى المال فهو لايرده شيء ذو بال ، حتى لا يسقطه ذلك في التذلل إلى من عنده المال منتظراً جداه ، وإذا ما

حصل على المال فلن يضن به دون أن ينفقه في الوجوه التي تضمن له البقاء الحقيقي ، وهو خلود الذكر الحسن ، وهو معنى ورد عند ابن دريد في بيت ينفي فيه الطمع عن نفسه، وقد فصل أبو مسلم فيه وأبرز موقفه من المال .

وفي الفصل الثالث (117-118) يتحدث الشاعر عن منهجه في التعامل مع الأمور والقائم على المباشرة والوضوح ، وقد أبرز بذلك جانباً غير الجانب الذي تحدث عنه ابن دريد ، أما الفصل الرابع (120-122) فهو جوهر موضوع الموازنة إذ يتصل باعتداده بنفسه ، فهو الحتف على اللئام ، يذود عن حريته ، وينصر المبتلين وهو ماء القصيدة القائمة على الاستنهاض . ففي تصويره لنفسه في هذا المستوى من البطولة يقدم نموذجاً يحاول قارئه المتوقع أن يمثله ، وقد ورد هذا الفصل عند ابن دريد في بداية المقطوعة بصيغة النفي ، ومن غير أن يصل الأمر عنده إلى طلب الحرية ونصرة المعقدين ، وذلك يتصل بالباعث الأول لقصيدة ابن دريد ، والذي اختلف - حتماً - عما هو عند أبي مسلم ، فقد صور ابن دريد عذاب مهاجر جنوبي يواجه الشدائد وحيداً .

من خلال الموازنة السابقة نخلص إلى أن أبا مسلم لم يبق في إسار أفكار القصيدة المعارضة ، وحتى حينما اخترنا موضوعاً فرعياً ورد في كلا القصيدتين وجدنا ذلك الاختلاف الظاهر على مستوى الأفكار المطروحة ، وعلى مستوى الصياغة ، فقد ظهرت شخصية أبي مسلم ونظرته الحياتية الخاصة ، بعيداً عن أفكار ابن دريد وأطروحاته بما تمليها عليه شخصيته المتحررة وقد وجدنا أبا مسلم يعرض لتفصيلات وأفكار لم يعرض لها سلفه ، كما اكتشفناه يستظهر فضاءات أخرى ، كما في أشارتنا إلى استلهامه بيت أبي الطيب المتنبي ، وكل ذلك يعني أن اشتراك الشاعرين في موضوع واحد هو (الحديث عن النفس) لم يستتبع نسخاً أو سلخاً لأفكار القصيدة الأولى، وإنما هو من قبيل المعاني الإنسانية المشتركة الملقاة في الطريق على حد تعبير الجاحظ. وللتأكد من مدى مصداقية النتيجة التي توصلنا إليها سوف نقوم بدراسة مقاطع كلا المقصورتين .

ب) تناصُ المقاطع :

من خلال المقطوعة السابقة لم نجد أبا مسلم البهلاني يستخدم مقاطع المقصورة المعارضة ، فلم نعثر على مقطع أعيد استخدامه مما يؤكد ضعف السيطرة التي مارستها القصيدة المعارضة على القصيدة المعارضة ، وإذا ما أغرانا ذلك بتتبع مقصورة أبي مسلم

بصورة عامة ، فإننا نجده يستخدم ستة مقاطع فقط مما ورد في المقصورة المعارضة بأكملها .

وقد أثرت تلك المقاطع على بنية البيت إذ قامت بنقل بعض الكلمات المجاورة لها ، وفقاً لقانون (العلاقات السياقية) ، أو علاقات المجاورة حسب رأي جاكوبسون[35] ، فعندما يأتي المقطع (المنتضى) فإنه يستتبع معه لفظ (السيف) :

ابن دريد – **واخترم الوضاح من دون التي**

أملها سيف الحمام المنتضى[36]

أبو مسلم – **إن هزك المحض هز طرده**

أو هزك الهول فسيفاً منتضى[37]

ولكن على صعيد المعنى يستقل بيت أبي مسلم – فالفاعلية هي وظيفة (الجمام المنتضى) عند ابن دريد ، أما عند أبي مسلم فدور (السيف المنتضى) دور مجازي يقوم على علاقة التشبيه ، فكأنه يقول لمن يخاطبه (كن كأنك سيف منتضى مضاء وعزما) .

وفي موضع آخر كان الشاعران أكثر تقارباً ، فقد جاء المقطع (الزبى) واستتبعته جملة (بلغ السيل) :

ابن دريد – **لست إذا ما بهظتني غمرة**

ممن يقول بلغ السيل الزبى[38]

أبو مسلم – **جاس البلاد بالبلاء طاميا**

فبزَّ حتى بلغ السيل الزبى[39]

ويبدو لنا أن ذلك التقارب ليس بفعل تأثير القصيدة الأولى على الثانية ، بل لأن القصيدتين توظفان مثلاً سائراً في شدة الأمر وبلوغه مبلغاً فظيعاً ، إذن فذلك التقارب ناتج عن وحدة المصدر الذي استقى منه الشاعران بيتيهما .

3) التضمين : خصب الثقافة الشعرية :

يعالج (التناص) ظواهر عديدة من بينها (التضمين) وهو حسب تعريف أسامة بن

منقذ : "هو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر" [40] ، وهو صورة من صور التعامل مع التراث الشعري إلى جانب المعارضة .

ويحفل شعر أبي مسلم البهلاني بالكثير من الأبيات المضمنة ، والتي تحيل إلى مدى خصب ثقافته الأدبية ، فتلك الإحالات تهاجر عبر فضاء واسع ، ينتظم العصور الأدبية وذلك ما سوف تزيده الأمثلة القادمة وضوحا - كذلك فإن تلك التضمينات تشير إلى مخزون متعدد المشارب فنجد الأمثال والحكم والشواهد النحوية .

وبموازنة ظاهرة (التضمين) مع ظاهرة المعارضة نجد أن الأولى لم تحقق الأصالة والامتصاص نفسيهما اللذين رأيناهما في المعارضة ، ولكنها حاولت المراوحة بين الاستعادة الباردة لقالب الصيغة السابقة ، وبين الامتصاص الواعي للمعاني القديمة، وإعادة توظيفها بعد أن يتم صقلها ضمن التجربة الشعرية لأبي مسلم ، وهكذا فإن النماذج التي بين أيدينا يمكن أن تعالج في قسمين :

أ- اجترار صيغ الذاكـــرة :

وفيه تبدو ظاهرة التضمين باردة الفعالية ، فتدخل العبارات القديمة دخول الشاهد أو المرجع ، دون أن تمتزج ببنية البيت ، فغالبا ما تظهر كشطر كامل وضع بين معقوفتين ، إمعانا في إظهار الاستقلالية من ذلك قوله :

سائراً بالجـد حتى نلتـه

"كل من سار على الدرب وصل" [41]

والشطر الثاني مثل سائر ، نظمه ابن الوردي إذ يقول :

لا تقل قد ذهبت أربابه

كل من سار على الدروب وصل

وقد استعاده أبو مسلم بالصياغة ذاتها ، ولم يتصرف في تحوير بنيته ، وإلا لقيل إنه من المعاني الملقاة في الطريق - حسب الجاحظ ، وقد ورد البيت في رثاء الشيخ نور الدين السالمي الذي سار على درب الجد فناله ، وذلك أنه كل من سار على الدرب لا بد من أن يصل ، وقد جاء المثل مدعما لوصول السالمي إلى الجد والمجد وقد تهاجر أحيانا (صيغ الذاكرة) عن الثقافة النحوية يقول أبو مسلم :

لبست تقوى الله خوف المقت

"من كان ذا بت فهذا بتي" (42)

والشطر الثاني نظر فيه إلى شاهد من شواهد شرح ألفيه ابن مالك .

ويبدو لنا أن أبا مسلم نظر إلى الشعر القديم نظرة تقدير ، فهو عنده يمثل الفحولة أو النموذج الذي يحاول الوصول إليه ، ومن هذه النظرة اكتسب الشعر القديم مكانته عند أبي مسلم ، فأورده كمؤكد على ما يقول ، ولم يتجاسر عليه – ليس هذا الحكم على طول الخط – بالتغيير أو التصرف في الصياغة .

ب- محاولة الامتصاص :

وهي على قلتها تحاول أن تمنح البيت المضمن حركة ، لما فيها من التمثل ، ومحاولة سبك المعنى القديم في صياغة جديدة ، وتجذيره ضمن أفكار القصيدة ذاتها ، فلا يبدو منفصلاً باستقلاليته ، وإنما يظهر مرتبط الوشائج بأبيات القصيدة ، وهذا يذكر بمقدرة أبي مسلم على هضم التراث الشعري وامتصاصه ثم إعادة إنتاجه ، وفقاً لرؤية خاصة .

وفي الإشارة إلى التاريخ القديم للنبي (ص) وهو في ظلال الجنة ، ثم هبوطه الأرض مع آدم وزوجه حينما بدت لهما سوأتهما ، فطفقا يخسفان عليهما من ورق الجنة(43) ، قام أبو مسلم بتحوير مجال استخدام هذه الفكرة ، إذ أوردها في إطار مديح السيد حمود بن محمد البوسعيدي :

وترقبه العلياء مــن قبــل آدم

إلى أن بدا كالنور من حضرة القدس

وعمت نفوس الكون منه بشائر

فكانت مقام الحس من عالــم الحس

فبشرى سرير الملك أم مليكــه

تنزّل منـــــه منزل الروح في النفس (44)

ويقول العباس بن عبد المطلب :

من قبلها طبت في البلاد وفي

مستودع حيث يخسف الورق

ثـــم هبطـت البلاد لا بشـر

أنـــت ولا مضغــه ولا علــق(45)

والجامع بين الأبيات السابقة هي أنها تثبت للممدوح قيمة معينة هي قيمة القدم ، مما يعني أصالة المعدن ، وقد قام أبو مسلم بتوظيفها ونقلها من مجال المديح النبوي الخالص أو من المجال الصوفي – إذ وظفها الصوفية فيما بعد – إلى مجال المديح البشري، كما أظهر استقلالية مستوى الصياغة فلا يكاد الدارس يلتفت إلى ذلك الأصل إلا بعد مداومة النظر .

ومن المعاني التي طرقها الشعراء ما يدور حول عدم جدوى الجهد الفردي إذا لم تسعفه إرادة الجماعة ، يقول أبو مسلم :

أيهدم ألف ما بنى الفرد منكم

وكيف بناء الفرد والألف هادم(46)

وقد نظر فيه إلى قول الشاعر :

متى يبلغ البنيان يوماً تمامه

إذا كنت تبنيه وغيرك يهدم

لو ألف بان خلفهم هادم كفى

فكيف ببان خلفه الألف هادم

وهنا نرى أن الشطر الثاني لبيت أبي مسلم يستقي من البيتين معناه ، وقد سبكه أبو مسلم ضمن فكرته الخاصة التي وردت في إطار عتابه لمواطنيه على تقاعسهم ، وقد صاغه أبو مسلم بأسلوب الاستفهام الإنكاري لتعزيز فاعليته .

تأثير أبي مسلم على الشعراء العُمانيين :

ملأ شعر أبي مسلم البهلاني المنتديات الأدبية في عُمان ولم يترك ظرفاً سياسياً إلا وكان له فيه رأي ، وقد سار شعره عند العام والخاص ، وكانت له فاعلية كبيرة في تحريك الأحداث .

ووجد شعره تقديراً كبيراً لدى الشعراء المعاصرين له ، كما ترسم خطاه من جاء بعده من الشعراء ، أما الشعراء المعاصرون له فقد سلموا له بالسبق ، يقول عبد الله بن محمد الطائي : " وعاصر أبو مسلم عدداً من الشعراء البارزين منهم خميس بن سليم ، والمر بن سالم ، ومحمد بن شيخان ، فتمكن من أن يكون المؤثر الأول والشاعر المحكي رغم ازدهار محيطه الأدبي"[47] ذلك لأن شعره لامس أهم قضيتين في حياة العُمانيين في تلك الفترة وهما :

أ. البحث عن الحرية الوطنية .

ب. اللجوء إلى الزهد الديني .

إن ريادة أبي مسلم للشعر العربي في عُمان تتحقق من خلال عودته إلى النماذج المشرقة في شعرنا القديم ، وكذلك من خلال ما اكتسبه شعره من واقعية ومشاركة لهموم الناس ، والتعبير عما لحقهم من ضيم .

والحقيقة أن محاولات العودة إلى الماضي بدأت منذ الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي (ت 1287هـ / 1870م) وكذلك التعبير عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتردية ، غير أن أدوات الشيخ الخليلي الشعرية لم تبلغ - نضجاً وموهبة - مبلغ ملكة أبي مسلم ، فقصائده في فتوحات الإمام عزان بن قيس (1836-1871م/1252-1278م) تقترب من اللغة النثرية ، كما يبدو في النموذج التالي :

فحصـــن تنـــوف لم يمنـــع ولا
حصـن سيق وهـو في الجبـل الكـؤود

وبيـــت سليـــط أسلمـــه ولم
يغن عنـه البني مـن حجـر مشيـد

وخلـي الجـامع الحصـن الـذي كـا
ن بيـتاً للعبـادة والسجـود[48]

أما شعر الشيخ الخليلي الديني فهو أكثر قوة وإيحاء ، وإحساساً بالألم الذي يعصر كل مسلم غيور على وطنه وشعبه ، لذا فإن ابتهالاته إلى الله عكست صدق توجهه ، يقول الشيخ سعيد :

إلى مـــالك الملـــك العظيـــم اقتـــداره
إلى مــن لــه الأمــلاك خــير عبيــد
وقوفـــاً علـــى أبوابـــه منـــه راجيـــاً
قيام حظوظـي في العـلا وجـدودي(49)

وقد تبنى أبو مسلم فكر شيخه الخليلي ، فاسعفته مقدرته الشعرية على تحقيق الريادة الحقيقية للبعث الشعري في عُمان ، فدور الشيخ سعيد الخليلي هو دور المثير ، الذي أرسل الشرارة الأولى ، أما أبو مسلم فقد تسلم الريادة وناضل عنها لتبقى عالية ، وكان حظ الشيخ الخليلي أن تتحقق أطروحاته المذهبية والسياسية بتنصيب الإمام عزان بن قيس البوسعيدي الإمامة عام (1285هـ / 1896م) أما أبو مسلم فقد أسهم في الحث على وحدة الصف ، ولم الشمل حول الإمام سالم بن راشد الخروصي (ت 1338هـ / 1919م) ، كما رسخ رؤى استلهمها الشعراء من بعده ، واقتفوا أثره ، ومن أبرز الأسماء الشعرية التي تأثرت به :

1. عبد الرحمن بن ناصر بن عامر الريامي (1954م) .
2. أبو سلام سليمان بن سعيد بن ناصر الكندي (1959م) .
3. هلال بن بدر البوسعيدي (1965م) .
4. سالم بن سليمان بن سالم البهلاني (1965م) .
5. عبد الله بن علي الخليلي (معاصر) .

أما أبرز المجالات التي أسهم فيها أبو مسلم إسهاماً فعالاً، وتبعه فيها من جاء بعده:

1. امتصاص التراث الشعري .
2. تبني الدعوة الوطنية .
3. الإلحاح على الشعر الديني .
4. المشاركة في الأحداث الخارجية .

وقد رأينا أن عودته إلى التراث الشعري – عبر معارضته – تختلف عن عودة من سبقه، فهي هضم وتمثل ، دون أن تكون سلخا لذلك التراث ، وقد عارض الشعراء بعده

من سبقوهم ، ولعل هذا الاتجاه يبرز بشكل واضح لدى هلال بن بدر البوسعيدي .فقد عارض أبا تمام بقصيدته البائية التي مطلعها :

أكثرت في القول بل أكثرت في الخطب
أقلل فديتك وأعمل يا أخا العرب(50)

وعارض دالية المتنبي بقصيدة مطلعها :

إشراق وجهك للعروبة عيد
فاهنأ بدهرك إنه لسعيد(51)

وكذلك سار الشيخ عبد الله بن علي بن سعيد الخليلي على نهج أبي مسلم في معارضة القدماء ، فعارض مقصورة ابن دريد بمقصورة أولها :

يا ساري البرق يهلهل السما
يخط اسطارا كلألاء السنا(52)

كما عارض نونية ابن زيدون بقصيدة مطلعها :

قم عانق الحسن والثمه رياحينا
وداعب الزهو جوريا ونسرينا(53)

وقد تلقف الشعراء العُمانيون دعوة أبي مسلم الوطنية ، لا سيما مع استمرار نفوذ الاستعمار وبسط سيطرته ، ومن بين أولئك الشعراء أبو سلام سليمان بين سعيد الكندي، وقد نظم قصيدة في كشف الدسائس الأجنبية بعُمان من هذه القصيدة :

عُمان انهضي واستهني الشرق والغربا
ولا تقعدي واستصحبي الصارم العضبا
عُمان انهضي واستعرضي كلّ باسلٍ
كمي يجيد الطعن والرمي والضربا
عَمان انهضي إنّا رجالك همّنا
طلاب العلا ما نبتغي غيره كسبا(54)

ومن ضمن شعراء الاتجاه الوطني يأتي اسم عبد الله الطائي (ت 1977م) الذي أشار في مقالة له عن أبي مسلم إلى هذه الناحية الوطنية إذ يقول : "ولم يكن من هم أبي مسلم العيش فقط بل كان صاحب همم عالية ، كان لا يفكر إلا في وطنه ، ولذلك نجد شعره حافلاً بالوطنيات وثّاباً بالحماس ففضل أن يترك بلاده ويرحل إلى زنجبار بأفريقية الشرقية حيث يستطيع أن يعيش في جو من الحرية ويرسل شعره دعوة صارخة باليقظة والنهضة"[55] ، ومن غير شك فإن إقامة أبي مسلم في زنجبار أطلعته على أفكار زعماء الإصلاح المسلمين ، وهكذا اتخذ أبو مسلم من صحيفته (النجاح 1911م) منبراً لأفكاره الإصلاحية .

ويشكل الشعر الديني جانباً مهماً من الجوانب التي عالجها الشعراء العُمانيون ، وكتبوا في أهم محاورها ، كتمجيد الذات الإلهية أو المديح النبوي أو الشعر الصوفي ، ولأبي مسلم ديوان كامل في هذا الفن أسماه : (النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني) ، وهو عبارة عن ملحمة دينية ، وقد مزج شعره الديني بهموم عصره ، فكشف عن الأوضاع المتردية على المستويات الاجتماعية والسياسية ، ويلتقي معه في هذا الاتجاه نظراؤه ممن ينتسبون إلى المدرسة نفسها كأبي سلام الكندي والشيخ عبد الله الخليلي ، وإن كان أبو مسلم أكثرهم مشاركة عبر تآليفه الدينية .

ولم تقتصر مشاركات أبي مسلم الشعرية فيما يدور في وطنه من أحداث ، بل كان اهتمامه بما يقع في العالم الإسلامي عامة ، كمشاركته بقصيدة في مؤتمر الصلح الذي أشرف عليه رياض باشا ، وقد شارك الشعراء بعده في الأحداث السياسية للعالم العربي ، كمشاركات هلال بن بدر البوسعيدي في الأحداث التي عصفت بفلسطين[56] ، وبذلك انفتح الشاعر العُماني على هموم أخيه العربي ، ملغياً القطرية الضيقة ، ومتواصلاً مع أبناء الوطن العربي الواحد .

الهوامش

❖ أستاذ مساعد في الأدب العربي ونقده قسم اللغة العربية كلية الآداب والعلوم الاجتماعية جامعة السلطان قابوس. وهذا المبحث نشر سابقا ضمن كتاب للمؤلف عنوانه الشعر العماني الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت – 2000م، ص ص 71 – 253. كما ظهر في العدد الخامس من مجلة نزوى الفصلية (يناير 1996).

(1) أنظر عبدالله الطائي، الأدب المعاصر في الخليج، مطبعة الألوان، مسقط- 1987، ص 1.165

(2) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، نهضة مصر، القاهرة-1963م، ص17.

(3) سليمان بن سليمان النبهاني، ديوان النبهاني، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط – 1984م، ط 2، ص 154.

(4) أبو العلاء المعري، شرح التنوير على سقط الزند لأبي يعقوب الخويتي، مطبعة المعارف العلمية، القاهرة – 1924م، ص 109.

(5) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر، القاهرة – 1964، ط 6، ص 207.

(6) أبو مسلم البهلاني، ديوان أبي مسلم البهلإني، تحقيق عبد الرحمن الخزندار، دار المختار، د. م، – 1986م، ص 347. ستتم الإحالة لاحقا إلى هذه الطبعة بالشكل التالي: الديوان. وستتم الإشارة – في حينه – إلى أي نسخة أخرى يتم استخدامها بالشكل الكامل.

(7) شرح ديون أبي فراس همام بن غالب، تحقيق إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت – 1983م، ص 44-49.

(8) الديوان، ص 327- 335.

(9) ديوان أبي نواس الحسن بن هاني، تحقيق أحمد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت – 1984م، وللبارودي معارضة لهذه القصيدة، مطلعها:

أبى الشوق إلا أن يحن ضميروكل مشوق بالحنين جدير

أنظر ديوان البارودي، ج 2، تحقيق علي الجارم ومحمد معروف، المطبعة الأميرية، القاهرة – 1953، ص 16 – 23.

(10) الديوان، ص 23-32.

(11) شرح مقصورة ابن دريد، شرح عبدالوصف محمد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة – 1939.

(12) الديوان، ص 336 – 352.

(13) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ج 4، دار الكتاب العربي، بيروت – 1980، ص 69 – 80.

(14) الديوان، ص 423 – 430.

(15) شرح ديوان المتنبي، سابق، ص 91.

(16) الديوان، ص 478 – 479.

(17) محمد مرسي الخولي، أبو الفتح البستي: حياته وشعره، دار الأندلس، بيروت–1980، ص313-317.

(18) الديوان، ص 299.

(19) محمد بن عبدالرحمن الربيع، أبو الحسن علي بن محمد التهامي: حياته وشعره، مكتبة المعارف، الرياض - 1980، ص 136 - 140.

(20) الديوان، ص 399- 406.

(21) ديوان ابن الفارض أبو حفص عمر بن أبي الحسن، تحقيق عبد الخالق محمود، دار المعارف، القاهرة - 1984، ص 83 - 172.

(22) ديوان أبي مسلم البهلاني، وزارة التراث القومي والثقافة - مسقط - 1980، ص 10 - 117.

(23) ديون البوصيري أبو عبدالله محمد بن سعيد البوصيري، تحقيق محمد سيد كيلاني، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة - 1970، ج 2، ص 49 - 77.

(24) الديوان، ص 291 - 294.

(25) مجموع قصائد الشيخ الرباني سعيد بن خلفان الخليلي، (مخطوط مصور)، المكتبة الرئيسية - قاعة المجموعات الخاصة، جامعة السلطان قابوس، ص 37 - 41.

(26) الديوان، ص 154.

(27) مجموع قصائد الشيخ سعيد، سابق، ص 6 - 12.

(28) الديوان، ص 44.

(29) مجموع قصائد الشيخ سعيد، سابق، ص 2 - 5.

(30) الديوان، ص 283.

(31) يقول أنيس المقدسي: "الحقيقة أن هذه القصيدة ليست منظومة مدح يتزلف بها الساعر إلى الممدوح، بل هي عرض لأحوال الشاعر ونظراته في الحياة" عن المقصورة الدريدية: عرض ودراسة، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق - مجلد 45، ج 1، 1970، ص 256.

(32) شرح مقصورة ابن دريد، ص 70 - 90، بهطتني: شقت علي، الغمرة: الكربة، ثوت: أقامت، الزفرة: الزفير وهو ترجيع الصوت بالبكاء، الرجا: الجانب، نهنهتها: كففتها، مكظومة: متجرعة، المخضوضع: المتذلل، طغى: كثر، عرتني: أصابتني، النكبة: المصيبة، القنوط: اليأس، انقد: انقطع، السلا: المشيمة، مارست: عاركت، اتواء: انعواج، استوى: اعتدل، الشرى: الحنظل، الرح: الخمر، الأري: العسل الأبيض، اللدن: اللين، معطفي: رجوعي، ألوي: أكون شديد الخصومة، خوشنت: صورعت، مرهوب: مخوف، الشذا: الحدة، يعتصم: يتعلق، الحبوة: شد الإزار على الركبتين والظهر، الطيش: خفة العقل، لا يطبيني: لا يستميلني، مدنس: موسخ، استمال: قاد وجذب، الإفرط: أن يبلغ الأمر فوق حده، النزق: الخفة، الطخا: العيب.

(33) الديوان، أصون: أحفظ، صفحتي: وجهي، علالات: بالضم ما يتعلل به من القوت، أنبو: أبعد، الالهوب: شدة الحر: النار، الأوار: حر النار، ساعر: متقد، القذا: ما يقع في الشراب من الغثاء، الآجن: المتغير اللون والطعم، الركى: جمع ركية وهي البِئر الصغِيرة القليلة الماء، أقامي: أوافق، مطارداً: ذليلا، القمى: باب الدار، آليتِ حلفت، شاكعا: متوجعا، نفته: فرقته، غالطتِه، غالطه في الأمر: خالفه، الخلابة: الخداع، نصا: النص الإظهار واستخراج الشيء تأصيلا، أنكأ: أي

أقتل، أسطيع: أي استطيع.

(استعنا في شرح الالفاظ الصعبة على: منصور بن ناصر الفارسي، الدرر المنثورة في شرح المقصورة، شركة مطبعة عمان ومكتبتها المحدودة، مسقط - 1990).

(34) شرح ديوان المتنبي، سابق، ج 1، ص 317.

(35) أنظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة - 1978م، ص 115. ب

(36) شرح مقصورة ان دريد، سابق، ص 34.

(37) الديوان، ص 338.

(38) شرح مقصورة ابن دريد، سابق، ص 90.

(39) الديوان، ص 343.

(40) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق عبدالله مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت - 1987م، ص 350.

(41) الديوان، ص 401.

(42) شرح ابن عقيل: قاضي القضاة بهاء الدين عبدالله بن عقيل العجيلي، دار التراث، دار مصر للطباعة، القاهرة - 1980، ط 20، ص 257. وحول بيت أبي مسلم أنظر الديوان، ص 224.

(43) إبراهيم بن محمد، قصيدة (البردة) لكعب بن زهير ومكانتها في التراث الصوفي، مجلة ألف: مجلة البلاغة المقارنة، ع 5، 1985، ص 63.

(44) الديوان، ص 471.

(45) قصيدة (البردة) لكعب بن زهير، سابق، 63.

(46) الديوان، ص 326.

(47) عبدالله الطائي، شعراء معاصرون، مطبعة الألوان، مسقط - 1987، ص 29.

(48) جمعة بن خصيف بن سعيد الهنائي، شرح القصيدة الدالية للشيخ سعيد بن خلفان الخليلي، (نسخة مخطوطة)، المكتبة الرئسية- قاعة المجموعات الخاصة، جامعة السلطان قابوس، ص58.

(49) المصدر السابق، ص 87.

(50) ديوان هلال بن بدر البوسعيدي، تحقيق محمد الصليبي، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط - 1989، ط 2، ص 105.

(51) المصدر السابق، ص 211.

(52) ديوان الخليلي: وحي العبقرية، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط - 1978، ص 123.

(53) سابق، ص 324.

(54) محمد صالح ناصر وأحمد مهني مصلح، الأدب والنصوص، معهد القضاء الشرعي والوعظ والإرشاد، 1413 هـ، ص 231.

(55) شعراء معاصرون، سابق، ص 29.

(56) ديوان هلال بن بدر، سابق، 113 - 114.

قصيدة الرثاء في شعر أحمد بن عبدا لله الحارثي: بين نمطية التعبير والبحث عن رؤيا

جوخة محمد الحارثي*

"لأننا نقولها وقلوبنا محترقة"
الأصمعي

تطرح قصائد الرثاء عند أحمد بن عبدالله الحارثي[1] إشكالية علاقة المبدع بمرجعياته الثقافية ، هذه الإشكالية تدفعنا للتساؤل عما يصنع قصيدة الشاعر. ما أود مناقشته هنا هو أن السهم الأوفر في صناعة القصيدة ، أو هذا النوع من القصائد عند الشاعر، يعود للمرجعيات الثقافية، الشعرية تحديدا، ولنقل" التقاليد الشعرية العربية"، أو "النماذج العليا من القصائد العربية" ، إن أردنا توخي شيء من الدقة.

تبدو قصيدة الرثاء عند الحارثي استدعاء لقصائد الرثاء الأشهر في التراث العربي، تبدو إعادة صياغة لها ، ونموذجا جديدا يسير على سنن القديم، والجدة لن تتأتى من التعبير قدر ما سنلمحها في الرؤية، وهو ما تحاول الصفحات الآتية طرح الأسئلة بشأنه اعتمادا على منهج التحليل النصي.

ما الذي يطرحه الشاعر في قصيدة الرثاء؟ لعل بعض الدارسين يميز بين نوعين: ما يسمى بالرثاء الخاص والرثاء العام ، الرثاء الخاص متوجه لأفراد لهم خصوصيتهم لدى الشاعر كالأهل والأصدقاء ، أما الرثاء العام فيتوجه نحو"شخصيات عامة" ، شخصيات هامة في المجتمع كالحكام والعلماء، يرثيها الشاعر بدافع الإحساس بالواجب أو لأسباب اجتماعية صرفة، ولا يعنيني في هذه الورقة التمييز بين ما يسمى بالرثاء العام والخاص إلا في مواضع قليلة سنشير لها في حينها، لأنه في شعر الحارثي -على الأقل- يتداخل النوعان تداخلا شديدا ، فجل أصدقائه المقربين هم من الشخصيات"العامة" في المجتمع، وألا نلمح أيضا نوعا من الإحساس بالواجب حتى في رثاء الأهل؟[2] كما أن بناء

القصيدة ومفرداتها متقاربة جدا في النوعين ، ربما على الرغم من لمسة الحزن والتفجع الأعمق في رثاء الأقربين، ولكن في الفكرة التي أبتغي التركيز عليها وهي تمثل قصيدة الحارثي قصائد الرثاء العربي وتقاليدها الشعرية لا تبدو هذه الفروق بأهمية ذات بال، أو ظاهرة تستلفت الانتباه، وفق رأيي الشخصي.

لن نزعم أن لجميع قصائد الرثاء عند الحارثي بناء واحدا ، نستطيع من خلاله متابعة نمو القصيدة ، أو تدرج أصواتها على نسق محدد، كلا، وإنما سنزعم أن هناك خيطا -وإن كان رفيعا- ينظم ذلك البناء، ونستطيع تتبعه في جل قصائد الرثاء عند الحارثي، ومن خلاله نتتبع سيطرة التقاليد الشعرية على نَفَس قصيدة لشاعر معاصر ومدى بحثه عن رؤية خاصة.

النبأ العظيم:

تُفتَتَح قصائد رثاء الحارثي بـ"النبأ العظيم" ،النبأ الذي تنهد له الشم الرواسي، وبـ"الخطب الجلل"، و"الأسف الملوع" ، أي بلحظة تلقي خبر النعي:

"خطبٌ عظيمٌ رزؤه معظلُ … جلَ وخطبٌ مثله يجللَ
خطبٌ له انهدتْ رواسي العلا … والمجد في أحضانه مرملُ"[3]
تبأٌ عظيمٌ فوق ما يُتوقعُ … نبأٌ له الصمُّ الصلادُ تصدعُ"[4]
"املأْ مسامعَ الدنيا دوي … واملأْ منابر الأكون عي"[5]
" أسفي عليه وما يزيد تأسفي … إلا وقود حشاشةٍ لا تنطفي"[6]
" عزٌّ يا سيدي عليَّ العزاءُ … حين وافت بموتك الأنباءُ"[7]

لحظة التلقي هذه تبدو الأكثر أهمية في المفتَتَح ، هي لحظة تلقي النبأ ، هي اللحظة التي ستفتح الطريق لبكائيات طويلة تستدعي أفكارا شتى من أحزان الشاعر وتقريظ المتوفى ، وهذا النبأ "العظيم" ، نبأ النعي ، له تأثيره الجم على مظاهر الكون، وتجليات الطبيعة، فتتصدع له الشم الصلاد ، وتنهد الرواسي، وتبكي الأرض والسماء من فداحة خطبه:

"يا لخطب فقدتُ فيه اصطباري بكت الأرضُ شجوَه والسماءُ"[8]

والقصيدة حافلة بهذه التعابير عن تكوير الشمس وخسوف القمر ورج الأرض لموت الإمام، لكن تأثير النبأ العظيم ليس امتدادا مباشرا لمظاهر طبيعية وحسب، بل تكتسب هذه المظاهر نفسها اللمسة البشرية ، وسيماء التفاعل البشري ، فالشم التي ستنهد هي شم العلا ، وللأكوان منابر ستُملأ عيًّا ، عدا هدم الدين ونضوب معين الإسلام ، وهي التعابير التي ركز عليها الشعراء من قبل ، فمن رثاء علي بن الجهم لعبدالله بن طاهر:

"أي ركنٍ وهى من الإسلام أي يومٍ أخنى على الأيام
جل رزءُ الأميرِ عن كل رزءٍ أدركتـه خواطرُ الأوهامِ"[9]

وتضخيم الفاجعة على هذا النحو ، مع ربطها بتهدم الدين، والمبالغة في ذلك، ربما يكون مقصودا لإدهاش المتلقي ، كأن القصيدة تحمينا من الوقوع في شرك الإلف ، وفقدان الدهشة بالاعتياد، فتعمد إلى المبالغة والتضخيم ، وهذه المبالغة تستدعي إلى أذهاننا تقليدا راسخا بهذا الشأن:

"تكسي الأعـــلامَ يـــا خيرَ الملَلْ رُزئَ الإسلامُ بالخطـبِ الجللْ
وانتثرْ يـــا دمـعَ أجفـــانِ التقى قد أُصيبَ العلمُ واغتيل العملْ
وانفطرْ يا قلب واستقصِ الأسى إن حبلَ الديـنِ بالأمس انبتلْ"[10]

الأبيات من قصيدة للشاعر العماني أبي مسلم الرواحي في رثاء الإمام السالمي ، ولنتأمل كلمات كـ"رزئ ، الخطب الجلل،اغتيل، انفطر، استقص الأسى" ، كلمات تعميق الفاجعة وتقصي فداحة الخطب ، سأزعم منذ الآن أن أحمد الحارثي متمثل لرثائيات أبي مسلم خاصة، وينبغي ألا ننسى أن أبا مسلم سليل تقاليد عريقة في القصيدة، وربما عنَّ لبعض الدارسين أن يلحقه بجيل الرواد من شعراء الإحياء كالبارودي وأضرابه[11] ، وقد يكون الحارثي ينحى هذا المنحى كذلك، ولنلاحظ إحالات التشخيص الإنساني في قصيدة أبي مسلم كأجفان التقى وإصابة الإسلام بالرزء، ويبدو واضحا أن الحارثي في مفتتحات قصائده يؤكد أن الخطب الجلل يطيش الصواب، ويرتبط بالشم والمنابر ومصاب بني الإسلام كافة:

"خطبٌ على العرب غدا وقعه وفي بني الإسلام مسترسلُ"[12]

ويبدو أن هذه القصيدة اللامية تصر على أن تذكرنا بلامية أبي مسلم الآنفة

الذكر. إذن لحظة تلقي الخبر هي اللحظة التي ستفجر معاني القصيدة الآتية ، فلابد من التركيز عليها وإعطائها الأهمية الكافية والعناية اللازمة لبيان موقعها وخطرها، هي اللحظة التي سيعز فيها العزاء ويغيب النوم وتدمع الأجفان:

"عزَّ يا سيـدي عليَّ العزاءُ حين وافت بموتك الأنباءُ
شرقتْ مهجتي بدمعي وذاد النومَ عن ناظري البكاءُ"(13)

هل نتذكر الآن المتنبي ، والخبر الذي طوى الجزيرة وفزع فيه بآماله إلى الكذب؟ إنه ليس خبرا عاديا، إنه رزء وخطب، شرق لأجله بالدمع حتى كاد يشرق به!

ولكن القصائد تبحث عن تنوعها، فالمطالع ليست دوما خطبا جللا، هناك مطالع أخرى مشغولة بعناصر مختلفة ، ولكن لنتأمل أولا الشخصيات المرثية في القصائد التي أثبتُ مطالعها، ربما تنتمي إلى ما يُدعى بالرثاء العام ، لعل هذا يبين لنا قيمة التأكيد على فداحة الخطب، إنه خطب عام ، وليس شأنا داخليا للذات الشاعرة، أما المطالع المختلفة، فلنتأمل هذه النماذج منها:

"أصالح صبرا إن صبـرك صالحُ وكنزا ستلقاه غدا وهو صالحُ"(14)
"صبرا على نوبِ الزمانِ بني حمدْ وتجـلدا فالحرُّ أولى بالجلدْ"(15)

كأن لحظة تلقي الخبر قد تُجووزت في هذين المطلعين إلى لحظة تقديم العزاء، كأن النفس قد ثابت إلى الحكمة وهدأ جيشانها، وفي مثل هذه القصائد سنرى الاحتفال بتقريظ المتوفى جنبا إلى جنب مع الإهابة بالأبناء إلى الحذو حذوه ، والقيام بمتطلبات مجده الغابر:

"وبقيـة الرحمـنِ فـي أبنائه وشقيقـه عبـد الإلـه المعتمَد
والآل ما هبَّت نسائم مجدكم من عهدِ جدكم سليمان الأسد"(16)

وهناك مطالع تتشابه معها تعزي في موت الأبناء ، وتدعو للصبر والتجلد:

"عزاءً أيها الشيخ الجليل وصبرا فالخطوبُ لها سبيلُ"(17)

ولعل هذه القصائد التي تتجاوز لحظة النبأ العظيم وتستوعبه إلى لحظة التروي والتأسي وتقديم العزاء، لعلها تقع في تلكم المنطقة القلقة بين العام والخاص، بين الحزن الحقيقي للفقد وواجب تقديم العزاء، مع الإشارة إلى أن قصائد أخرى ألمحت للعزاء

والإشادة بأهل الصبر في صلب القصيدة بعد الفراغ من متطلبات الحزن وإرهاقاته، كهذه القصيدة التي تستفتح بـ:

"أعينيَّ جودا بالدموعِ السوائلِ بكاءً كما انهل الغمامُ بوابلِ"[18]

حتى تصل بعد خمسة وأربعين بيتا باكيا إلى:

"عزاءً لقطانِ الحمى كلهم ومن بأكناف ذاك الحي من أهلِ قابلِ

ومن بين هاتيك الأهلةِ بدرهم محمد مع إخوانه ذي الفواضلِ"

وكذا قصيدته في رثاء الملك فيصل يرسو بعد التفجع فيها على المواساة:

"ويا بني الأملاك من أسرةٍ باذخة العزِّ لمن يسأل

حسنُ العزا لكم فيه مرجع ومنهلٌ صافٍ لمن ينهل

إن كان عنكم فيصل قد مضى فكلكم في نهجه فيصل"

وتؤكد قصيدته في رثاء محمد بن نور الدين عبدالله السالمي أن أبناءه قد قاموا مقامه:

"محمد إن يبعد فلن يبعد الجدا بربع خلا من شخصه المتربع

لأن بنيه الغر قاموا مقامه على سنن النهج القويم المشرع"

فماذا عن القصائد التي تمس الأقرب إلى القلب؟ الأبناء والوالدين والزوج؟ ينتقل فيها الشاعر من المعزِّي إلى المعزَّى، تُتبادَل الأدوار من جديد، ويرفض الشاعر الصبر الذي عرضه لغيره في قصائد أخرى:

"ذروني لأسباب البكا والمآتمِ وللحادثات المعضلات العظائمِ"[19]

"أفي كلِّ حِينٍ سهمُ حَيْنٍ مشرعُ وفي كلِّ يومٍ غصة أتجرعُ"[20]

"أعيدوا صباحي فهو طيُّ البواعثِ وردوا رقادي فهو نهبُ الحوادثِ"[21]

"أسفي عليه وما يزيد تأسفي إلا وقودُ حشاشةٍ لا تنطفي"[22]

التفجع حاضر، والنوح جلي، ونؤكد هنا مرة أخرى على القصد إلى المبالغة، والتهويل للحزن، ولنلاحظ قاسما مشتركا بين جل افتتاحيات الرثاء عند الحارثي، ما بدأ منها بلحظة النعي وما تجاوزه إلى التعزية أو رفضها، إنه هذا الحضور اللافت

للأطراف الأخرى: حاملي النبأ ، المصابين، المعزين، تبدو قصيدة الرثاء مشغولة بهم، تستدعيهم للمشاركة في هول النبأ، في توزيع الرزء على مظاهر الكون والحياة، للتعزية والوصية بالصبر والقيام بأعباء الخلف، أو تقصيهم أو تحاول إقصاءهم بثنيهم عن الحث على الصبر وترك البكاء، تقول القصيدة:"ذروني لأسباب البكا.."، ثم تستدعي عناصر مجهولة شهدت مرابع أنس عَفت:"أعيدوا صباحي..وردوا رقادي..".

هذا القلق بين الاستدعاء والإقصاء هل يكشف عن ذات قلقة أمام الفكرة الفلسفية الأشد غموضا ووضوحا في الآن نفسه: الموت؟..أم أنه مجرد تمثل لتقاليد قصيدة ضاربة بأطنابها في أودية من التراث الشعري الراسخ في إشراك الآخرين لحظة الحزن، لحظة الفقد، لحظة مواجهة هذه الحقيقة الأصعب:الموت؟...لعل الحارثي قد جمع بين الاثنين، فقلقه الشخصي يلوح من ثنايا أبياته ، ويفلت أحيانا من سعيه للقالب الثابت تقريبا في التعبير، فلم تكن قصائده مجرد تقليد لقصائد الفحول، فروحه بينة، وإن كان تعبير قلقها مسيجا بقلق الفحول وحزنهم.

بكيتُ دماً:

مذ بكت خناس على صخر وحق لها إذ رابها الدهر، ومذ سملت عين أبي ذؤيب فهي عور تدمع، وجادت عينا ابن الرومي، والشاعر يسعى لتأكيد مظاهر حزنه وألمه. إن قصيدة الرثاء عند الحارثي تؤكد الحزن على الرغم من مفردات الصبر المتناثرة هنا وهناك، تؤكد الحزن بكل أشكاله وصوره ، وهذا الحزن يبتذل الجسد كما يعذب الروح، فتجلياته الجسدية تبرز بأشكال شتى في القصيدة ، فمنها البكاء والأرق والضعف:

- **البكاء:** يقول أحمد الحارثي في رثاء حفيده:"سأبكي حمودا ليلتي ونهاري"

وفي رثاء عمه:"ذروني وتسكابي الدموع.."

"ذروني أنوحُ اليوم حتى ترق من بكائي الجبال الشم صم الصلادمِ"

"بكيتُ دما لما تنضب ماؤها معين عيون الجاريات السواجم"

وهنا لا يقتصر الحضور على صور البكاء وبذل الدم إن عز الدمع ، وإنما تحضر رموزه أيضا:

"بكيتُ بعيني أخت صخر ٍفغورت   محاجرُ آماقي وجفت سواجمي"[23]

فبكاؤه على أحبته كبكاء أخت صخر التي خاطبت عينيها بـ :"جودا ولا تجمدا"، وسيتكرر هذا الشطر في قصيدة أخرى مع استدعاء رمز آخر لديمومة البكاء هو متمم ابن نويرة الذي رثى أخاه مالكا بجياد قصائده:

"بكيت بعيني أختِ صخرٍ كما بكى   متممٌ قبلي مالكا عن توجعِ"[24]

كما تحفل قصائد الحارثي بالتأكيد على استمرارية البكاء، ليلا ونهارا ، بل تعمد إلى ربطه بظواهر مستمرة من الطبيعة، لتأكيد بقائه:

"وإلا فأسلمني وشأني ومقلة   إذا أقلعَتْ عينُ السما ليس تُقلِعُ"

بل إذا كفت السماء عن المطر، لن تكف عينه. كأن الشاعر يريد أن يدفع تهمة مفترضة بوقتية الحزن، وبمآله إلى الخفوت والتلاشي، ومآل الدمع إلى نضوب، فيسعى إلى تأكيد ذلك الحزن ، وربطه بدورات أبدية في الطبيعة ، ونجد على ذلك أمثلة كثيرة من تراثنا الشعري ، فالحارث بن عباد يبكي ابنه بقوله:

"ولعمري لأبكينَّ بجيرا   ما أتى الماءُ من رؤوسِ الجبالِ"[25]

والمعتمد بن عباد يقرن بكاءه ببقاء العمر:

"يقولون صبرا لا سبيل إلى الصبرِ   سأبكي وأبكي ما تطاولَ بي عُمري"[26]

ونلاحظ أن هذه الأبيات التي تؤكد استمرار البكاء ودوام الحزن تجنح إلى التكرار، وهذا التكرار يؤدي حتما إلى تسليط الضوء على نقطة حساسة في التعبير،في إحدى قصائد الحارثي كرر كلمة "خطب" أربع مرات في فواتح الأبيات الأربعة الأولى في القصيدة ، ثم كرر عبارة :"وكيف لا والخطب أعظم به" مرتين ، وفي المرة الثالثة جعلها:"وكيف لا والشأن أجدر به"، ثم كرر اسم المرثي أربع مرات في بداية أربعة أبيات متتالية، إن هذه القصيدة عالية النبرة، والتكرار فيها كأنما ليلح على تنبيه السامعين، والتهويل من الشأن[27] ، ونستدعي في هذا السياق قصيدة ملحة لأبي مسلم الرواحي في رثاء الشيخ نور الدين السالمي يكرر فيها كلمات"ارجع" و"أدعوك" مرات عديدة[28] ، ويرى الدكتور الشورى أن "في نماذج التكرار أسلوب جهوري يصلح أن يجاري الحياة العربية القديمة التي كان الشاعر يعتمد فيها على الإلقاء أكثر مما يعتمد الكلمات المكتوبة، والتكرار يقرع الأسماع بالكلمة المتميزة، ويؤدي الغرض الشعري الذي من أجله أنشد الشاعر قصيدته"[29] . فإذا

كان الأمر كذلك، وإذا اتفقنا مع الدكتور في الأسلوب الجهوري للتكرار في الشعر القديم، فإن التكرار في قصائد الحارثي المعاصر لا يبعد كثيرا عن الغرض نفسه، لا سيما إذا عرفنا أن كثيرا من مراثيه كانت تُلقى في مجالس العزاء المقامة للمرثي، ويتناقلها الناس بالإنشاد، فهي قصائد كتِبَت- في المقام الأول- لتُنشَد لا لتُقرأ بين دفتي كتاب.

في قصيدة متميزة بطولها واحتشاد أسماء الأحبة الراحلين فيها- وهي التي قالها أصلا في رثاء عمه صالح فجرَّ الشجنُ الذكرى- يكرر الشاعر كلمة " ذروني" سبع مرات:

"ذروني وتسكابي الدموع لعلني ... أؤدي بهذا واجباتِ المحارمِ
ذروني أمجُّ الماءَ جمرا كأنما ... يساطُ بما مجّتْ ثغورُ الأراقمِ
ذروني وترجاعي الحنين لتنطفي ... لواعجُ ما بين الحشَا والغلاصمِ.....

وهكذا، يطلب مرارا أن يذروه " يبكي في الطلول" ، و"يرجع النواح"، وهذا التكرار ليس علوا في النبرة أو إدهاشا للمتلقي ، إنه تفجع حقيقي ، إنها لحظة التخلص من عذال البكاء ، ومنكري الألم ، إنه يدفعهم بتكرار "ذروني" فقد طغا وجودهم وحال بينه وبين الاستغراق المشتَهى في الحزن ، كأن الآخر يلح على التخلي عن مظاهر الحنين، فيتخلص الشاعر من إلحاحه بإلحاح مماثل على الاستغراق في تفاصيل الحنين والفراق، برأيي أن الشاعر يتخلص هنا من النمطية بقوة حرارة العاطفة.

ولكن يبقى البكاء سبيلا بلا جدوى، وفي لحظة ما يبوح الشاعر بذلك :

"ولست لسلوان الأحبة قادرا ... وليس البُكا مُجدٍ ولكن إلى مدى"(30)

ولكنه يقول: " ولكن إلى مدى"، فما هو المدى المقصود؟ أثمة حدود؟ إن "مدى" كلمة ملتبسة وقلقة في هذا السياق.

– **الأرق:** وهو من أبرز التجليات الجسدية للحزن والهم، ولا شك أن الشكوى منه قد استأثرت بعناية الشعراء، وقد تفننوا في وصف أرقهم وحرمانهم من النوم ، والمضاجع التي حشيت شوكا وقضيضا، والحارثي في رثائه متمثل لكل ذلك، ينادي برد رقاده الذي انتهبته الحوادث: "وردوا رقادي فهو نهب الحوادث"(31)، ويشكو طول ليله الذي طالما شكا من طوله الشعراء ، ووصفوه بموج البحر ونعتوا حالهم فيه بحال السليم المحروم من النوم، يقول ثابت بن قطنة في رثاء المفضل بن المهلب:

"يا هند كيف بنصب بات يبكيني ... وعائر في سواد الليلِ يؤذيني

كأن ليلي والأصداء هاجدة ليلُ السليمِ وأعيا من يداويني"[32]

والحارثي يشكو من هموم ليله مستدعيا الأبيات الشهيرة لامرئ القيس التي يشبه فيها الليل بموج البحر، الذي أرخى سدوله بأنواع الهموم:

"وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَه علي بأنواع الهمومِ القواتلِ"[33]

كما يستدعي أبياتا أخرى شهيرة في الأرق للنابغة الذبياني :

"كأن الليالي ساقياتٌ تديرها كؤوس بها صرفُ الحتوفِ موقعُ
وبتُّ كأن النائباتِ فرشن لي مراسا بـــه يُعلى فراشي ويُقرعُ"[34]

ويستدعي الحارثي النابغة مرة أخرى ، في هموم الليل التي تشبه الأفاعي حاملة السم في أنيابها، يقول النابغة:

"فبـــت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السمُّ ناقعُ
يُسهَّدُ من ليلِ التمامِ سليمُها لحلي النساءِ فـــي يديـــه قعاقعُ"[35]

وهذه الصورة للحرمان من النوم ، استدعاها الحارثي بألفاظها نفسها تقريبا:

"فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السمُّ قاتلي"[36]

وما يعذب الجسد ويحرمه رقاده هو هذا الفراق الأبدي للأحبة ، الذي تعبر عنه قصيدة الرثاء:

" فإذا ذكرتُ فراقَ من أحببتُه بالأمسِ أرَّقَ مقلتي الوجدُ"[37]

ولا شك أن التركيز على الأرق يرتبط بالتركيز على العنصر الزمني الأهم في هذا السياق ، وهو الليل ، وسنرى أن الحارثي يستحضر الليل بمعنييه الحقيقي والمجازي ، وسنرى في صفحات قادمة كيف تصبح الليالي مرادفة للدهر والزمان ، أما في هذا السياق فالليل هو مبعث الأحزان واللحظة المناسبة لتفجرها،يقول متمم بن نويرة:

أرقتُ ونامَ الأخلياءُ وهاجني مع الليلِ همٌّ في الفؤادِ وجيعُ[38]

وهذا المعنى ليس مختصا بقصيدة الرثاء بل أكثر الشعراء منه أينما حلت العاطفة الحزينة ، والشاعر يعبر لنا عن ذلك بإبراز المفارقة بين الليل والنهار:

"وكيف يـزورُ النـــومُ مقلـةَ والهٍ مُعنــىً سهيرٌ ليلُــه غيــرُ نـــائم
نهاري نهارُ الناسِ حتى إذا بدا لي الليلُ جاشتْ بالحنينِ هماهمي"[39]

فالليل مسرح جيشان العواطف وتصعيد الزفرات، والحارثي في رثاء والدته يؤكد ذلك:

"وزفرةُ محزونٍ إذا الليلُ جنَّهُ   يجيش بها طورا وطورا يُرجِّعُ"

- انهيار الجسد: كما تتجلى العاطفة جسديا بدوام البكاء، والحرمان من النوم، تتجلى كذلك في الانهيار الجسدي، والضعف والشحوب[40]، وتصدع الكبد، وهو ما وظفه الشعراء، وأكدوا عليه في بيان عميق حزنهم للمصاب، والحارثي يقرن هذا الضعف الجسدي بفقدان السلوان، فقد دق الدهر أعظمه:

"فهيهات أن أسلو وقد دقَّ أعظمي   من الدهرِ صرفٌ لا يبالي بكارثِ"

ولم يعد إلا موتورا خليع القوائم تتقاذفه الهموم والحسرات:

"وغودرتُ نضوا بين همٍّ وحسرةٍ   وأنةِ موتورٍ خليعِ القوائمِ"[41]

ومن الجدير بالذكر أن الحارثي في هذه المعاني من التأثير الجسدي لعمق العاطفة، مستلهمٌ لشعراء كثر، كتبوا نصوصا ليست رثائية بالضرورة، إذ نتحدث هنا عن العاطفة، فحيثما تجلى عمقها تجلت تعابيرها وصورها المنتقاة، فأحد الشعراء يعبر عن هذا العمق في نطاق الهوى قائلا:

"ولي كبدٌ حرَّى يُجرِّحُها الهوى   ولي جسدٌ يبلى ولا يتجددُ"[42]

والحارثي يفيد من الشطر الأول في بيت كثير للتعبير عن عاطفة أخرى هي الحزن للفراق الأبدي لوالدته:

"ولي كبدٌ حرَّى يُجرِّحها الجوى   كأن حواشيها تُحزُّ وتُقطَعُ"

وتخصيص الكبد بالجروح والتقرح متجذر في الذاكرة الثقافية العربية.

نوحُ الحمام:

لا يكتفي الشاعر بوصف حزنه الخاص في نصه، وتأثير ذلك الحزن عليه شخصيا، وإنما ينقل لنا مجال التأثير من ذاته إلى خارجها، إلى الكون ومظاهر الطبيعة، فيصورها مشاركة له في وقوع المصاب، مستجيبة لما يعتمل في نفسه، كأنما يبتغي الشاعر أن يتآلف ويتسق مع العالم بخلع مشاعره الخاصة عليه، يقول الحارثي في إحدى قصائده

مصورا لنا جانبا من هذا المعنى:

"تبأً لـهُ تبكي العوالمُ أجمـعُ والطيرُ في جو السماءِ تُجمجعُ
والحوتُ في قعرِ البحارِ تُهملِعُ والجــو أقتم والنهـــارُ مروّعُ"[43]

وقصيدته في رثاء الإمام الخليلي حافلة بمثل هذه المعاني وهي معاني قريبة من معاني أبي مسلم الرواحي في رثاء الإمام سالم الخروصي:

"قد اهتزت الأكوانُ وارتعدَ الملا لقتلِ إمامٍ قام لله فيصلا"[44]

ولنلاحظ أن اهتزاز العرش والأكوان ، وبكاء الحوت والطير ، تحضر في ألوان خاصة من الرثاء، وأعني بها رثاء العلماء ، مع القصد إلى المبالغة في ذلك ، ولعل الشاعر يتكئ على بعض النصوص الدينية التي تشير إلى فداحة موت العالم ومشاركة بعض المخلوقات الأخرى في ذلك ، كهذا الحديث الشريف:" العلماء ورثة الأنبياء ، يحبهم أهل السماء، ويستغفر لهم الحيتان في البحر إذا ماتوا إلى يوم القيامة"[45] ، وقد أفاض الشاعر أبو مسلم الرواحي في هذه المعاني في رثائه العلماء ، فيقول مثلا في رثاء الشيخ محمد بن يوسف اطفيش:

"وليس بدعـــا إذا ذابت بفادحةٍ ذابت عليها صخورُ السهلِ والجبلِ...
لا غرو أن فاضت الأكوانُ آسفةً لفقدِ فـردٍ على الأكـوانِ مشتملِ"[46]

فهل هذه مجرد مبالغات؟ أم أنها تمثل لبعض الأفكار الدينية بهذا الشأن؟ يبدو أن الحارثي يظل واعيا لمثل هذه الحدود الفاصلة بين العلماء وغيرهم من الناس وإن عزت مكانتهم ، فيخفتُ عندها صوت مشاركة الجبال والأرض والسماء في الرزء إلى حد كبير إن كان المرثي حميما من الأهل مثلا ، مفسحا المجال لرموز أخرى ، قد تكون عاطفية في سياقاتها مثل مشاركة الحمام في النوح والبكاء!

" إذا أنا ناوحتُ الحمامَ بكى معي سُحيرا ولكني أحن ويسجعُ"[47]

فهما مشتركان في لحظة الألم التي اختير زمنها "سحيرا" بعناية ، ولكن لكل صوته ، "ولكني أحن ويسجع" ، وطالما هاج نوح الحمام مشاعر الشعراء: المعتمد بن عباد في نكبته يربط بين حاله وحال حمامة فقدت إلفها:

" بكـتْ أن رأتْ إلفين ضمهما وكر مساءً وقد أخنى على إلفها الدهرُ
فناحتْ وباحتْ واستراحتْ بسرها ومـــا نطقتْ حرفا يبوح به السرُ

بكتْ واحدا لم يُشجِها غيرُ فقدهِ وأبكي لآلاف عديدُهمُ كثرُ"(48)

والحارثي يريد أن تناوحه ورق الحمائم ، وأن يباثها ألمه المبرح:

" ذروني وترجيعُ النواحِ لعلها تناوحني في الليلِ ورقُ الحمائمِ"(49)

ولنلاحظ مرة أخرى عنايته بعنصر "الليل" الزمني ، كوقت لترجيع النواح.

وهذا النوح لا يدع سبيلا للسلوى ، ولا لنضوب الدموع ، أو كما عبر متمم بن نويرة:

" إذا رقأتْ عيناي ذكّرني به حمامٌ تنادى في الغصون وقوعُ"(50)

وقيمة" الحمام" في الشعر العربي قيمة عاطفية بالمقام الأ ، وهذه العاطفة تعبر عن نفسها كما ينوح الحمام ويحن ويسجع كما نصّت تقاليد القصيدة المرسخة بخيال الشعراء، وعندما تصر النصوص المعاصرة على أن تستحضر نصوصا أخرى فإنها تذكرنا بأن الانفعال الوجداني ليس المرجع الوحيد للشعر، لا بد من حضور العناصر العقلية والثقافية ، وهي الفكرة التي لا ينبغي أن تغيب عنا.

هناك عناصر أخرى في رثاء الحارثي غير نوح الحمام ، إنه حنين الناقة ، وهو قديم كذلك منذ متمم والخنساء وغيرهما ، يقول أرطاة بن سهية:

"وكائن ترى من ذات بثٍ وعولةٍ بكتْ شجوها بعد الحنينِ المرجعِ
فكانت كذات البو لما تعطفتْ على قطعٍ من شلوهِ المتمزعِ"(51)

والحارثي يستعيد صورة النيب المثكل في هذا البيت:

" عويلا كما حنَّتْ من النيبِ مثكلٌ تبكي على نضوٍ لها وتُرجِّعُ"(52)

هذا البيت يستدعي الناقة ، والناقة الثكلى هنا ليست رمزا خالصا للحزن والعويل ، ولكن البيت تمثل لأبيات كثيرة في التراث ، تقرن الحزن البشري بحزن الناقة التي فقدت نضوها ، فالإحالة إلى مظاهر من الطبيعة وعوالم غير إنسانية كعناصر مساندة لحالة الفقد والحزن ليست إحالة مبتكرة الخيال ، جديدة العوالم بتغير عوالم الشاعر الجديد ، وإنما تظل تؤكد حضور التقليد الشعري القديم والخيال السابق.

حربُ الليالي:

تحيل قصيدة الرثاء عند الحارثي إلى الماضي ، والماضي دائما متسم بالجمال، وبتجمع الشمل، وصفو الدهر، كل زمن جديد خائن لزمن سابق، كان أكثر بهاء وأمنا:

"فلله أيامٌ تقضت حميدةٌ قصيرةُ عمر دونها طيفُ حالمِ...

ولله ذاك العهدُ والشملُ لم يُرَعْ ببينٍ وتشتيتٍ لجمعٍ ملازمِ

فما طال حتى صاح للبين ناعبٌ من العصمِ من ريبِ الردى غيرعاصمِ"

إنه توتر التصورات الثنائية:

"كرعتُ بصافٍ من حياضِ ودادِهم زمانا وقد كان الزمانُ مسالمي

وأسكرني من حبِّهم بابليةً ولم أصحُ إلا والزمانُ مهاجمي"

فالمأمون جانبه غدر ، وأصبح "الزمان" مهاجمه، وهذه الدلالات من الهجوم والخيانة تحمَّل للدهر والليالي والزمان:

"لقد جرَّتْ كلاكلَها الليالي برزءٍ دونه الرزُّ الرزي

وقد وافتْ بموعدها قديما بخطبٍ لا يماثله رُئي"[53]

ولنلاحظ أن رزء الليالي هو موعد لها قديم ، ولم يعد – رغم تجدده- شيئا حادثا!

"ونادمني دهري وقد مجَّ في فمي لعابَ الأفاعي حمة من سمائمي

وتلك الليالي آذنتني بحربها وأوقفنني بين القنا والصوارمِ"[54]

ومشاهد الحرب والقتال المرتبطة بالدهر تكرس فكرة العداء الذي ينازل الإنسان من قبل الدهر، والشاعر يقول في هذا المعنى:

"ترامتْ صروفُ الدهرِ بي وتعاورتْ سهامُ المنايا ساحتي بالمناصلِ"

وفكرة الدهر – الذي يجرح ويأسو – بظلالها الفلسفية مبثوثة في الشعر العربي القديم، وإن تحفظ الإسلام عليها، والشاعر لا يجاهر بالخصومة للدهر ، وإن أعطى له قدرات تدميرية ، بل يبدو مسلما به كقوة أعلى منه ، ولكنه يستعطفه ويتوسل إليه:

"فحسبُكَ دهري من سهامٍ تنوشني بها كل حينٍ في البلا والمآزمِ

أناشدكَ البُقيا لنفسٍ رزيئةٍ فقد عيلَ صبري واجتوتني معالمي"[55]

كأن مفهوم الدهر يشوبه شيء من الالتباس، فهو متسم بالرفعة والشموخ، يمج لعاب الأفاعي لكنه يُستعطف، بل ويُصفح عنه:

"عن الدهر ِفاصفح إنه غيرُ معتَبٍ وفي غيرِ من قد وارت الأرضُ فاطمعِ"[56]

الدهر صاحب صولات على كل حي ، فهل في هذا المعنى عزاء ما لنفس مفجوعة بحبيب؟ وهل في اغتياله الأم مثلا عزاء إذ هذا ديدنه مع الجميع:

فوالدتي إن غالها الدهرُ فجأةً فللدهرُ صولاتٌ على كلِّ لابثِ

الدهر هو المشكو منه وإليه، وأبو ذؤيب في بيته المشهور يذكرنا أن الدهر ليس بمعتب من يجزع، عندئذ لا عجب أن نجد في قصائد الحارثي أنماطا من المشاعر المتباينة للدهر والليالي التي لا ينفع لومها:

"عظيمُ الأسى في هذه غير مقنعٍ ولوم الردى فيما جنى غيرُ منجعِ"[57]

ومفهوم الدهر والزمن مرتبط بمفهوم الموت، إنه لا يُعاتب، على الرغم من صفاته المؤلمة :القصد والتعمد والاختيار[58] ، هذه الصفات التي ركز عليها الشعراء ، إنه يُستعطف على الرغم من تقصده وتعمده انتقاء حبات القلوب[59] ، ولأبي مسلم البهلاني بيت في استعطاف الموت "القاسي" واليأس من جوابه في الآن نفسه:

"حنانيك للأبرار يا موتُ برهةً وهيهات ليست قسوةُ الموتِ ترحمُ"[60]

ينبوعُ الندى:

إذا كانت قصيدة الرثاء تستقل غالبا بغرض واحد هو الرثاء، فإن هذا الرثاء ليس خالصا للندب والتأمل والفلسفي، إن شطرا كبيرا من قصائد الرثاء يعنى بالتأبين: مدح الميت، وبيان مناقبه، وهذا التقريض يمتزج كما نرى بأغراض المدح والفخر، يسترسل الشاعر في المدح إن كان رثاؤه لشخصيات عامة بشكل أوضح، ويمتزج بالفخر إن كان الرثاء للخاصة من المقربين للشاعر، وهذا الامتزاج بين المدحِ والرثاء حدا بناقد كابن رشيق إلى القول بأنه: "ليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أن يُخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت، مثل (كان) ، أو (عدمنا به كيت وكيت)، وما بشكل هذا ليُعلم أنه ميت"[61] ، ولا شك أن ابن رشيق قد أغفل عنصرا هاما في مساواته المدح بالرثاء هو العنصر الانفعالي ، المختلف كليا في حالة المدح عنه في حالة الرثاء.

ولهذا التأبين قوالب تكاد تكون ثابتة، تبدو كأن قصيدة الرثاء تتوارثها ، جيلا بعد آخر، فهناك صفات خاصة لتأبين سيد القوم، وأخرى لتأبين الأبناء، وغيرها لتأبين النساء، وهكذا دواليك، ويبدو الشاعر الجديد، وارثا لكل هذه القوالب ، ومعيدا إنتاجها،على الأقل فيما بين أيدينا من نصوص لشاعر معاصر كأحمد الحارثي، وفي هذا التأبين تعلو النبرة الخطابية المباشرة دون أن نجد – في الغالب- صورا تتكئ على المجاز أو الكناية أو التشبيه، وإن وجدت فصور قديمة تُحيل إحالات معروفة في التراث الشعري ، كإحالات صور :"كثير الرماد، جبان الكلب، طويل النجاد...إلخ".

التأبين عند الحارثي إذن يستدعي مفردات التأبين الشائعة في تقاليد القصيدة العربية ، فالمرثي إن كان رجلا فهو متسم بصفات الرجولة من الشجاعة والكرم والمروءة ، هو "ينبوع الندى والعطا"[62] ، و"بحر العلوم ومنبع الفتيا" و"نور التقاة بوجهه"[63] ، و"شمس الضحى"[64] ، إلى ما سوى ذلك من هذه الصفات "النمطية" إن صح التعبير ، وإذا كان المرثي امرأة فهي "ربيبة زهد" و"كافلة الأيتام" ، "طاهرة الجلباب"[65] ...إلخ.

لاشك أن سمة أسلوبية ستروق للشاعر في هذا السياق ، وهي التكرار مع المبالغة ،فعلى سبيل المثال تكرر اسم المرثي "فيصل" في أول أربعة أبيات متتالية مع صفات شتى من الهدى والعلا وغياث الورى ، كأن هذه المبالغة "تجسد البنية الدلالية بإلغاء الحس الحقيقي المأساوي، وإظهار حس اللحظة الماضية المليئة بالحركة والحياة والبهجة المفعمة بالذكريات بحيث تتشكل الحركة الحاضرة على هذا المحور بديلا مطلقا للماضي ، حتى يصبح كونا بديلا للكون القديم"[66] .

غياب هذا المرثي يغير من نظام الكون والأشياء وبفقده يفقد الشاعِر أنيسه ونصيره ، وهنا يعمد أيضا للتكرار لترسيخ الفاجعة ، وتوضيح معنى السند الذي فقِد:

"همُ الأغواثُ للأكوانِ كانوا — فمن لي بعدهم غيثٌ وفيُ
ومن للحادثـاتِ إذا تجلتْ — دواهيها وضاق بها الدهي
ومن للكارثات إذا تبارتْ — بميدانِ القضاءِ لها جري
ومن للنائبات إذا تسامتْ — بأفلاكِ الهلاكِ لها دوي.."[67]

ولا يسعنا إلا أن نتذكر أبا مسلم الرواحي أيضا ، وأسلوبه المميز في التأبين باستخدام أسلوب التكرار والمبالغة وأساليب النداء المتنوعة:

لماذا يُطنب الشاعر في ذكر مناقب المتوفى، هل هذا الإطناب تبرير للحزن عليه، والاستغراق في مظاهر الألم لفقده؟ يقول التهامي في رثاء ابنه:

"إني وُتِرتُ بصارمٍ ذي رونقٍ أعددته لطلابةِ الأوتار"(68)

فكأنه يبرر لنا حزنه العميق على كوكبه الذي هوى سريعا ككواكب الأسحار، فقد خالف موته الرجاء فيه، وأفقده السيف المدافع عنه، ولعل هذا ما يذهب إليه شوقي ضيف في قوله: "كأنه كان الغرض من تأبينهم أن يصوروا تصويرا تاما مدى الخسارة والمصيبة في الفقيد...وكان أهم ما يخلد الميت في رأيهم هذه الأبيات من الشعر التي يصوغ فيها الشاعر محاسنه ومناقبه..إنها كل ما يملك ليبقي على الميت بينهم وليجعله ماثلا دائما أمامهم"(69)، ولعل في كلام ضيف إشارة أخرى هامة في هذا الشأن وهي إشارته للتخليد، فتأبين الميت "يخلد" صفاته أبد الدهر، كما يصنع منها النموذج المثالي على نحو ما نرى عند كثير من الشعراء الذين تتبعوا الآثار الشعرية وأحيوها كما فعلت مدرسة الإحياء مثلا، وهو الصنيع الذي نزعم أن الحارثي حذا حذوه.

على الرغم من نمطية القوالب المدحية للمرثيين غالبا عند الحارثي، فإن فرادة الرؤية في قصائده تكمن في تلمس الفروق الفردية بينهم، وتأبين كل منهم -بالإضافة للصفات العامة- بصفات خاصة تختلف من شخص لآخر، ففي رثائه لمحمد بن حميد الحارثي مثلا ذكره بعادة حميدة كانت له وهي إدخال السرور إلى قلوب الأطفال:

"تفرِّحُ أكبادَ اليتامى بكلِّ ما لديك وتنتاشُ الفقير المعودا
إذا ما ترى الأطفال يعدون فرحةً تبادرهم سعيا لكي تطلقَ اليدا"

وتتجلى هذه العناية بالصفات الفردية خاصة في قصيدته الطويلة في ذكر أحبته الذين طواهم الموت، ففي حين وصف عمه الذي رباه بالحنان وصف زوج أمه بالبشر وأشار لموته في دار غربة:

"أبي بعدما هيلَ الترابُ على أبي حنانا وحبا خالصا من مأثم." (في ذكر عمه صالح)

"كوالدنا المرحومِ سالمِ الذي تربيتُ في حجرٍ له متلازمِ
ولم أنسَ ذاك الأنسَ منه مرفقا بوجهٍ بشوشٍ باسمٍ أي باسمٍ.."

(في ذكر زوج أمه سالم).

وفي القصيدة نفسها أشار لصداقة "عبدالله بن حمد الحارثي" لأبيه، ووصف الإمام محمد الخليلي والشيخ عيسى الحارثي بنصرة الدين وعدم الخوف في الله من لومة لائم، ووصف "سليمان بن حميد" بالفروسية ، وقد كان هذا الرجل يلقب بفارس الشرفاء، كما أشار لبلاغة الشاعر جمعة الحارثي وأشاد بفصاحته[70].

وقد نرى في قصيدة واحدة هذا المزج بين القوالب النمطية ومحاولة البحث عن تفرد من خلال الصفات الخاصة ، فمن رثائه لقريبه وصهره خليفة بن علي الحارثي نلاحظ أنه ابتدأ في تأبينه بأنه "شمس الضحى"، و"بدر التم" ، وأنه وقور، كريم، عزيز، صالح...إلخ، ثم انتقل بعد ذلك إلى بعض الملامح الفردية للمرثي ، فنعته مثلا بحلاوة الحديث ، وقد كان مشتهرا بذلك:

"إذا ما روى في مجلسٍ خلتَ أنهم نشاوى لذاك المنطقِ المتماثلِ"

وفي رثائه لوالدته يلح على التذكير بكفالتها للأيتام ، وقد رعت بعض صغاره ممن فقدوا أمهاتهم.[71]

البحث عن عزاء:

محاولات التعزي والتأسي مشتبكة بفكرة التسليم لقضاء الله عز وجل، فالدنيا "دار ممر" لا "دار مقر"، ولذا فإن الدلالات التي تشير إلى فكرة التأسي مرتبطة بالحكمة والتأمل، وربما ترتبط أحيانا بجملة من الأفكار الدينية كفكرة الاحتساب ، والطمع في الأجر الأخروي للصابرين، ولكن ينبغي ألا ننسى أن فكرة التعزي حاضرة منذ العصر الجاهلي ، على نحو ذكره المبرد بشيء من التفصيل: "كانت العرب في الجاهلية -وهم لا يرجون ثوابا ، ولا يخشون عقابا- يتحاضون على الصبر، ويعرفون فضله، ويعيرون بالجزع أهله، إيثارا للحزم، وتزينا بالحلم، وطلبا للمروءة، وفرارا من الاستكانة إلى حسن العزاء، حتى إن كان الرجل منهم ليفقد حميمه فلا يعرف ذلك فيه، يصدق ذلك ما جاء في أشعارهم، ونثي من أخبارهم، قال دريد بن الصمة في مرثيته أخاه عبدالله:

قليلُ التشكي للمصيباتِ حافظٌ من اليومِ أعقابَ الأحاديثِ في غدِ..."[72]

ومضى يذكر جملة من أشعارهم في هذا الباب، مما يبين شيوع هذه الفكرة في

الشعر قديما، ولا ريب أن التعزية للنفس أولا وللغير ثانيا ستستعين بالحكمة والتأمل لبلوغ مقصدها، ولعلنا نستحضر أبا الحسن التهامي صاحب الرائية الشهيرة في رثاء ابنه، فقد أفاض في الحكمة لمواجهة الأسى والتجلد بالتأسي:

"حكمُ المنيةِ في البريةِ جــــار ... مــا هذه الدنيـــا بدار قرار
بينا يُرى الإنسانُ فيها مخبرا ... حتى يُرى خبرا من الأخبار"[73]

وسنجد الشاعر الحارثي باحثا عن التأسي في الوعد الأخروي ، حتى يستخدم كلمتي "ساءني وسرني" في بيتين متتاليين:

"فإن ساءني فقدي لها بين جيرتي ... وأهلي وأطفالي الصغار الحوائمِ
فقــد سرني أن أصعدَ اللهُ روحَها ... بأرواحِ خيرِ الصالحاتِ النواعمِ"[74]

وهكذا نرى أن محاولة المزج بين العاطفة المتألمة ، والحكمة المفكرة على صعيد واحد تكتنفها بعض الصعوبة، إذ كثيرا ما توحي مفتتحات القصائد الجازعة بنقيض خواتيمها التي تعمد لمحاولة التسليم والرضى. ولعل التعزي الذي يحتل خواتيم القصائد يشير إلى أن العاطفة الجياشة آخذة في الهدوء ، راكنة إلى الصبر والتأسي.

وفي تعزية الشاعر لغيره مافي تعزيته لنفسه من محاولة تلمس الوسائل المعينة على ذلك ، والحارثي يتوسل بالأخبار والآثار، ففي رثاء ابن الصوافي يذكر هذا الوالد المبتلى بقصة يعقوب ويوسف عليهما السلام:

"فذلك يعقوب النبي بكى أسى ... وفاضت من العينين منه سوافحُ.."

ثم يسترسل في قصته حتى يصل إلى هذا البيت:

"فهاتيك ألطاف الإله بغير ما ... حسابٍ سرَتْ واللهُ شافٍ ومانحِ"

ولنلاحظ أن هذه النبرة الهادئة ، الميالة للقص، تشي عن استكانة ما في العاطفة ، ولعلنا نحيل هنا إلى الفروق بين ما يسمى بالرثاء العام ، والرثاء الخاص. على أن فكرة التأسي بقصص الماضين منتشرة في المحاولة الشاعر للبحث عن عزاء، فهذا متمم بن نويرة مثلا يتعزى بإصابة المنايا للأقوام السابقة ككسرى وقيصر:

"وكنا كندماني جذيمةَ حقبــةً ... من الدهرِ حتى قيل لن يتصدعا
وعشنا بخيرٍ في الحياةِ وقبلنا ... أصابَ المنايا رهطَ كسرى وتبعا"[75]

كما حاول الشعراء التعزي بفكرة استغراق الموت لكل البشر ، لا يفلت منه أحد في العالمين:

"وهوَّنَ عندي بعضَ وجــدي أنني   رأيتُ المنايا تغتدي وتثوبُ
وأني رأيتُ الناس أخنى كرامَهم   حوادثُ كل العالمين تُصيبُ"[76]

في الهيكل التقليدي للقصيدة يبدأ الرثاء بالندب، ثم التأبين، ثم العزاء، وقد تستهل بعض القصائد بالتأمل والحكمة ، وعل تأمل العزاء يعين على استنطاق حكمة الشاعر ونظرته للحياة والموت ، "فللعزاء مرتبة فوق مرتبة التأبين ، إذ ينفذ الشاعر من حادثة الموت الفردية التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي به هذا التفكير إلى معانٍ فلسفية عميقة، فإذا نحن نجوب معه في فلسفة الوجود والعدم والخلود، ومرد هذا كله أنَّ الحياة ظل لا يدوم"[77] . وربما متوالية متكررة من الميلاد والموت ، يقول الحارثي في مطلع رثائه لقريبه صالح بن عيسى الحارثي:

"هذي الحياة فما الذي بعدُ   نفسٌ يروحُ ومهجةٌ تغدو
لابــد مــن فقدٍ هــو العقدُ   ما عن سوى هذا لنا بدُّ"

التعزية من منطلق أن الموت هو ديدن الدهر، فمن أحب البقاء فليوطن نفسه على تحمل المصائب، وكل أسى في هذه الدنيا غير ناجع:

"عظيمُ الأسى في هذه غيرُ مقنعٍ   ولومُ الردى فيما جنى غيرُ منجعٍ"[78]

هذا مطلع القصيدة، وهو استفتاح له دلالته، فإن كانت الأبيات بعد تؤكد ألا ذخر إلا الدمع[79] ، فإنها تؤكد أيضا تلك الحكم المتصلة بحتمية الموت، وكون الدنيا مرتعا للبلاء وزاد للبلى:

"أكــفُّ المنــايا لا تطيشُ سهامَــها   ومن ثم واقٍ من مصابٍ ومصرعٍ
أيرضى عن الدنيا امرؤ وهي مرتعٌ   وخيــمٌ وزادٌ للبلى غيــرُ مشبــعٍ"

وهذا الاستفتاح بالحكمة يذكرنا باستفتاحات أبي مسلم الرواحي في مراثيه، فجلها الحكمة والتأمل ، وبيان أن الموت هو المصير المؤكد:

"ريبُ المنونِ مقارضُ الأعمارِ   وحياتنا تعدو إلى المضمارِ"[80]

لكن أبا مسلم يركز على أهمية الاعتبار، ويُعلي من قيمته كعنصر تعزية، وسبيل

نجاة، ونَفسه أطول من نَفس الحارثي الذي سرعان ما ينتقل إلى الندب والتأبين.

وهذا اللون من التسليم بالقضاء، وجعله سبيلا للعزاء، تختتم به القصائد عادة، فنجد للحارثي قصائد قليلة تبدو فيها هذه الروح المستسلمة منذ البداية، كقصيدته السالفة الذكر في رثاء قريبه صالح :"هذي الحياة فما الذي بعد" ، فهناك التسليم مع مسحة اليأس التي نلمحها في عبارة"فما الذي بعد؟". ولنلاحظ أن الأبيات التي تسلم بحقيقة الموت تغلب عليها اللهجة التقريرية، وتكاد تخلو خلوا تاما من الصور وتوقد الخيال، فلا تعدو أن تكون "حقائق" مجردة، يُعاد النظر فيها أملا في استمداد العزاء من بدهيتها:

"فإن اختيارَ اللهِ للعبدِ خيرُ ما ... عليه جرى فلنرضَ منه بما هدى...
فقد جاء:ياعبدي أريدُ وليس ما ... تريدُ فكن في طاعتي متعبدا"[81]

نلاحظ من كل ما سبق جدلية التأثر، ومحاولة الإفلات، إن شاعرا معاصرا كأحمد الحارثي يجد في الموروث منهلا لا ينضب لقصيدته الجديدة، فيستدعي ذلكم الموروث بهيكله وصوره، وإن صنيعه ليذكرنا بصنيع شعراء الإحياء كالبارودي وغيره، حيث تعود النماذج العربية العليا للصدارة وتصبح هي المنبع من جديد، وهنا أتفق تماما مع الدكتور مصطفى ناصف بشأن علاقة موهبة الشاعر بثقافته:"تتضمن ذاكرة الشاعر آثار الصلة الحسية المباشرة بالعالم، بمجموعات كثيرة من الصور، كما تتضمن الأفكار والأخيلة التي تركها المؤلفون في كتبهم...وأكبر الظن أن صلة الشاعر بما حوته الكتب والموسيقى والرسوم ليست أقل قوة من صلته المباشرة بالعالم الخارجي، وقد تكون أكثر نفاذا، ذلك أنه يتبصر من خلالها فيما اختاره الفنيون ونظموه تنظيما دالا فاستحال استحالة خيالية إلى وسائط ملائمة كاللغة"[82] ، ولم يكن وكد هذه الورقة مجرد رصد تناصات الحارثي مع غيره من الشعراء كأبي مسلم، بقدر ما كان محاولة البحث عن تنازع هذه النماذج للشاعر وكيفية تمثله لها، وتعامله معها إبان بحثه عن رؤاه الخاصة، إن الاتكاء على التراث في شعر الحارثي جلي، ولكنه مستفز لموهبته وقريحته، وليس بالضرورة أن نتحدث عن تجاوز، يكفي أن نتحدث عن وعي، فهذا الوعي ينتج الفرادة لاشك، فتكون الجدة حينئذ هي جدة رؤية من خلال نمط ثابت.

هوامش وإحالات:

❖ مدرس بقسم اللغة العربية و آدابها كلية الآداب و العلوم الاجتماعية جامعة السلطان قابوس

(1) أحمد بن عبدالله بن أحمد الحارثي ، شاعر عماني معاصر ،من بلدة المضيرب بالشرقية ،ولد 30-7-1930م ، تيتم صغيرا فكفله عمه "صالح"، تلقى دراسة دينية أدبية،تزوج عدة مرات، وخلف عند وفاته ثلاثة عشر ابنا وبنتا ، له ديوان ضخم لما يطبع بعد ،وكتيب مطبوع بعنوان"اليسرى في إنقاذ سقطرى"، انعقدت أواصر الود بينه وبين عدد من مجايليه كالشاعر عبدالله الخليلي والشاعر جمعة الحارثي وغيرهم كثير،شغل مناصب عدة كولاية سمائل وإزكي وبدية ووكالة وزارة الأراضي ورئاسة هيئة جمع المخطوطات، وظل مستشارا بالديوان السلطاني حتى تقاعده ،توفي في مسقط في 22-9-1995م بعد معاناة مع المرض، ولا توجد -حد علمي- أي دراسات كتبت عن حياته أو شعره من قبل.

(2) يقول في رثاء عمه:" **ذروني وتسكاب الدموع لعلني أؤدي بهذا واجبات المحارم**" ، هناك مشروع لإعداد ديوان الشاعر ونشره، ولكنه حاليا غير مطبوع ولذا فسأشير إلى موضوعات القصائد إذ لا توجد قصائد مرتبة ترتيبا معينا بحيث يمكن الإشارة إلى صفحاتها.

(3) من رثاء الملك فيصل بن عبد العزيز.

(4) من رثاء العلامة إبراهيم بن سعيد العبري.

(5) من رثاء الشيخ علي بن هلال الهنائي

(6) من رثاء حمدان اليوسفي.

(7) من رثاء الإمام محمد الخليلي.

(8) من رثاء الإمام محمد الخليلي.

(9) علي بن الجهم، ديوان علي بن الجهم ، تحقيق خليل مردم بك، ط2،دار الآفاق الجديدة ، بيروت، د.ت ، ص182.

(10) أبو مسلم ناصر بن سالم الرواحي، ديوان أبي مسلم ناصر بن سالم الرواحي ، تحقيق عبد الرحمن الخزندار ، 1986م ، ص406.

(11) يقول حافظ إبراهيم في رثاء محمد عبده:

"سلام على الإسلام بعد محمد ... سلام على أيامه النضرات

على الدين والدنيا على العلم والحجى ... على البر والتقوى على الحسنات"

(12) من رثاء الملك فيصل.

(13) من رثاء الإمام محمد الخليلي.

(14) من رثاء ابن صالح الصوافي.

(15) من رثاء حمد بن سليمان الحارثي.

(16) من القصيدة نفسها بعد عدد من الأبيات.

(17) في رثاء ابن الشيخ أحمد الخليلي.

(18) في رثاء قريبه خليفة بن علي الحارثي.ومحمد المذكور في الأبيات التالية هو الابن الأكبر للمرثي.

(19) في رثاء عمه صالح بن أحمد الحارثي، وقد تربى الشاعر في كنفه ليتمه المبكر.

(20) في رثاء والدته فاطمة بنت سالم الحجري.

(21) مطلع قصيدة أخرى في رثاء والدته كذلك.

(22) من رثاء صديقه حمدان اليوسفي.

(23) في رثاء عمه صالح.

(24) في رثاء محمد بن نور الدين السالمي.

(25) لويس شيخو، شعراء النصرانية، 272.

(26) المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد بن عباد، ، جمع وتحقيق أحمد بدوي، حامد عبد الحميد، القاهرة، ص106.

(27) قصيدته في رثاء الملك فيصل بن عبد العزيز.

(28) أبو مسلم الرواحي ، الديوان ، ص402 ، ومنها هذه الأبيات:

ارجع إليها حيث فل حماتــها ارجع فديتك يا غريــب الدار

ارجع إلى الإسلام تمم نصره فالعز تحــت عمائم الأنصار

ارجع فإن الاستقامة أرمــلت ارحم يتيمك وهو دين الباري.

(29) مصطفى عبد الشافي الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، الدار الجامعية ، بيروت، 1983م، ص251.

(30) في رثاء صديقه ونسيبه محمد بن حميد الحارثي.

(31) من رثائه والدته.

(32) أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني،كتاب الأغاني ،دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1997م،مج7، ج14، ص436. وهند المخاطبة في الأبيات أخت المهلب.

(33) من رثاء قريبه خليفة بن علي الحارثي.

(34) من رثائه والدته

(35) النابغة الذبياني ، الديوان ، شرح الدكتور حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي ،بيروت، ط2، 1969م، ص122-123. وكان السليم "اللديغ" قديما يلبس حلي النساء ليُمنَع من النوم كيلا يستشري السم بجسمه، أو يُتَعوذ بقرقعتها لطرد السم.

(36) من رثاء قريبه خليفة بن علي الحارثي

(37) من رثاء قريبه صالح بن عيسى الحارثي، وقد مات في غربة.

(38) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق عبد السلام هارون وأحمد شاكر، ط7، دار المعارف، القاهرة، 1983م، رقم 68، ص271.

(39) من رثاء عمه صالح بن أحمد الحارثي. والشطر الأول يذكرنا ببيت للشاعر العذري قيس بن ذريح:

"تهاري نهار الناس حتى إذا بدا لي الليل هزتني إليك المضاجع"

(40) يقول أبو ذؤيب الهذلي: "قالت أميمة ما لجسمك شاحبا منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع"

(41) من رثاء عمه صالح بن أحمد الحارثي.

(42) أبو الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني، المجلد الرابع، الجزء الثامن:219، ص375.

(43) من رثاء العلامة إبراهيم العبري.

(44) ديوان أبي مسلم ، ص431.

(45) علاء الدين علي المتقي بن حسام الدين الهندي، كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال ، ضبطه وفسر غريبه بكري حياتي، صححه ووضع فهارسه صفوة السقا، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984م،ج10، ص135، رقم 28679.

(46) ديوان أبي مسلم ، ص386،387.

(47) من رثاء والدته.

(48) المعتمد بن عباد،الديوان ، ص21

(49) في رثاء عمه.

(50) المفضل الضبي، المفضليات ،رقم68،ص271.

(51) الأصفهاني، الأغاني ، مج7، ج13، ص29.

(52) في رثاء والدته.

(53) في رثاء علي بن هلال الهنائي.

(54) في رثاء عمه.

(55) من رثاء عمه صالح بن أحمد الحارثي.

(56) البيت لأرطاة بن سهية ، الأغاني ، ج13،ص29.

(57) من رثاء محمد بن نور الدين عبدالله السالمي.

(58) ينظر: مخيمر صالح موسى يحيى، رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مكتبة المنار،الأردن، ص.158

(59) الإشارة لبيت ابن الرومي: ألا قاتل الله المنايا ورميها من الناس حبات القلوب على عمد

(60) ديوان أبي مسلم ، ص426.

(61) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000م،ج2، ص831.

(62) من رثاء الملك فيصل.

(63) من رثاء العلامة إبراهيم العبري.

(64) من رثاء خليفة بن علي الحارثي.

(65) من رثاء والدته.

(66) مصطفى عبد الشافي الشورى ،شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية ، ص235، 236.

(67) من رثاء علي بن هلال الهنائي.

(68) أبو الحسن التهامي، الديوان ،تحقيق علي نجيب عطوي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1986، ص463.

(69) شوقي ضيف، الرثاء ، دار المعارف، القاهرة، ط4 ،ص54-55.

(70) ينظر قصيدته الطويلة في رثاء عمه صالح، التي تفرغ فيها لذكر من فقدهم من أحبابه وخلانه.

(71) ينظر القصيدة، والمعلومات الشخصية قد استقيتها من الأشخاص مسيسي الصلة بالشاعر كأبنائه.

(72) أبو العباس محمد بن اليزيد المبرد، كتاب التعازي والمراثي، حققه محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1976م، ص4،5"

(73) أبو الحسن التهامي ، الديوان ، ص461.

(74) في رثاء زوجه عائشة الحارثي.

(75) أبو العباس محمد بن اليزيد المبرد، كتاب التعازي والمراثي ، ص16

(76) المرجع نفسه، ص214.

(77) الشورى ،شعر الرثاء في العصر الجاهلي ، ص164.

(78) في رثاء محمد السالمي.

(79) "فلا ذخرَ إلا الدمع تجري غروبه فلاقِ به المحذورَ إن شئتَ أو دعِ"

(80) ديوان أبي مسلم، ص399، والقصيدة تتناص مع قصيدة التهامي سالفة الذكر.

(81) في رثاء قريبه محمد بن حميد الحارثي.

(82) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د.ت ، ص31

ملحق قصيدة للشاعر أحمد الحارثي في الرثاء:

أفي كل حين سهم حين مشرع — وفي كل يوم غصة أتجرع
ودأبي حنين دائم وتوجع — ودهري ركب الراحلين أشيع
وعمري لا أنفك رهن بلية — لها كل يوم بين جنبي مصرع
محمد مالي لا أرى غير نكبة — يضيق بها صدر وينقص مضجع
كأن الليالي ساقيات تديرها — كؤوسا بها صرف الحتوف منقع
وبت كأن النائبات فرش لي — مراساً به يغلي فراشي ويقرع
محمد أسعدني البكاء فإنني — على جرف هار من الحزن أوقع
محمد أسعدني البكاء مرجعاً — فقد حل هذا اليوم ما أتوقع
وألا فأسلمني وشأني ومقلة — إذا أقلعت عين السما ليس تقلع
فلي أدمع سكرى تسيل ومقلة — إذا جف منها مدمع سال مدمع
ولي كبد حرى يجرحها الجوى — كان حواشيها تحز وتقطع
وزفرة محزون إذا الليل جنة — يجيش بها طوراً وطوراً يرجع
ولي أنة بين الضلوع ولهفة — إذا جلجلت في الصدر لم تبق أضلع
إذا أنا ناوحت الحمام بكى معي — سحيراً ولكني أحن ويسجع
سلام على الأيام في نظراتها — وشملي بهاتيك الليالي مجمع
سلام على عهد حميد قضيته — فواحسرتا ما مضى ليس يرجع
سلام على ذاك الزمان وليتني — قضيت به حقاً علي مضيع
تولى فولى كل طيب وبهجة — على دهره والحادثات تجعجع

سجيس الليالي ما رأيت كوقعه ... مصاباً دهاني والحوادث تقرع
ألا إن موت الوالدين رزية ... فأعظم به من مطلع الهول أفضع
وهيهات أن تلقى لهم خلفاً ولو ... جهدت وكم باتوا لأجلك يوجعوا
فحق عليك اليوم أن لا ترى سوى ... حزيناً وباك بعدهم تتفجع
عويلا كما حنت من النيب مثكل ... تبكي على نضو لها وترجع
وأفضل شيء أنت صانعه فلا ... تناسى دعاء الخير والناس هجع
فقم وابتهل لله وادعوه مخلصاً ... ليرحمهم والله ذو الفضل أوسع
يجلهم دار المقامة عنده ... تحف بهم حور حسان وترتع
عليهم من الرحمن أزكي تحية ... ونشر سلام بالعبير مضوع
تغاديهم الأملاك بالرحمة التي ... تمد لهم من ذي الجلال وتشرع
وأستغفر الرحمن من كل زلة ... وأسأله اللطف الخفي وأرجع
وأقرع باب الله في كل حاجة ... ومن ذا سوى باب المهيمن يقرع
وأسأله حسن الخواتم إنه ... مجيب لمن يدعوه حقاً ويسمع

"الربع الخالي" في الأدب الإنجليزي:
نصوص شعرية

تقديم وترجمة د . هلال الحجري*

تمهيد:

الصحراء العربية الكبرى، وربما عرفها قدماء العرب بـ"مفازة صَيْهَد"، ولكن الرحالة الأوروبيين التقطوا اسم "الربع الخالي" The Empty Quarter من أفواه البدو الذين رافقوهم في اختراقها، وكذلك سماها الجغرافيون العرب المحدثون.[1] وحقيقتها بحر متلاطم من الرمال يغطي قرابة 200،000 ميل مربّع من جنوب وجنوب شرق جزيرة العرب. قد نجد في الشعر العربي القديم أوصافا مختلفة للمفازة أو الصحراء، ومعظمها يقترب من وصف الربع الخالي، ولكن الهمداني في كتابه "صفة جزيرة العرب" يقدم لنا أبياتا للأشعث الجنبي، يصف مفازة صيهد، حيث الصورة تتقاطع مع أوصاف الرحالة الأوروبيين لهذا القفر اليباب. يقول الأشعث:

فإذا مفازة صيهد بتنوفة	تيه تظل رياحها لا تهتدي
وتظل كدر من قطاها ولها	وتروح من دون المياه وتغتدي
بلد تخال بها الغراب إذا بدا	ملكا يسربل في الرياط ويرتدي
فسألت حين تغيبت أعلامنا	من حضرموت أي نجم نغتدي
قالوا المجرة أو سهيلا باديا	ثم اهتدوا بقفولهم بالفرقد
نتجشع الأهوال نبغي عامرا	متحزنين عليه إن لم يوجد[2]

أصبح بحر الرمال هذا، في القرنين التاسع عشر والعشرين، حلبة للمغامرة استهوت

---

* أستاذ مساعد، تخصص الأدب المقارن، بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس.

معظم الرحالة والمستكشفين الأوروبيين. فقد جاء في كتابات الرحالة البريطانيين إلى عمان والجزيرة العربية من أوصاف مهيبة لهذه البرية الشاسعة ما ألهب أحلام المغامرين لاختراقها ومخيلة الشعراء والأدباء للتغني بها. ففي عام 1835، استطاع الرحالة جيمس ويلستيد من قمّة الجبل الأخضر أن يرصد هذا المشهد البانورامي للربع الخالي:

"سهول شاسعة من الرمال المتحركة الفضفاضة تمتد على مرمى البصر، والتي في اجتيازها حتّى البدوي الشديد بالكاد يجرؤ على المجازفة. لا هضبة ولا حتى تغيير للون السهول يمكن أن يحدث، لكسر المظهر الموحش والثّابت لهذا المشهد"(3).

ويروي بيرترام توماس عن الرحالة والأديب الإنجليزي ريتشارد بيرتون انه سمع من مصادر موثوقة من رفاقه البدو أن الربع الخالي عبارة عن:

"أعماق مروعة تغص بمجموعة سكانية كبيرة من أنصاف الجوعى، وأنها تزخر أيضا بأودية وأخاديد وشعاب تتغذى جزئيا بسيول متقطعة، ولهذا فإنها مفتوحة للرحالة المغامرين"(4).

وقد رصد صموئيل مايلز، أيضًا، أثناء رحلته من عبري إلى ضنك، في داخلية عمان، ديسيمبر 1885، عندما وصل إلى هامش "الصّحراء الكبرى" كما يسميها، هذا المشهد قائلا :

"هذه الصّحراء، في الحدود الشّرقيّة التي نقف عليها الآن ، تمتد بعيدًا إلى الغرب حوالي 700 ميل، مشكلة المدى الأكبر والأكثر جدبا من الرمال في قارة آسيا. بوجه عامّ، إنّها مجرّدة من الأنهار، والأشجار، والجبال والمساكن البشريّة، وغير مكتشفة ولا قابلة للاكتشاف. إنها خالية من الطعام، والماء، والطّرق، والظلال، كما أنها تذروها العواصف. وهي أرض الهدوء، والخمول والرّتابة بشكل قل أن يكون له نظير في العالم"(5).

كما أن السّيّد بيرسي كوكس في 1905 أثناء رحلته بين عبري ونزوى، قرّر استكشاف الرّبع الخالي من بلدة أدم على حدود الرّمال، خاصّة عندما قبل رفاقه البدو مرافقته. لكنّ نشر مقالة للسيد باكون، كما يذكر كوكس، يقترح فيها أن الربع الخالي يمكن أن تُعْبَرَ بالمنطاد(6)، أثنته عن هذه الفكرة والتي لو أنجزها لكان، فعلاً، الرّائد في اختراق هذه الرمال. كلّ هذه التّحدّيات وعقبات الصحراء المذكورة من قبل الرحالة السّابقين جعلت كلا من بيرترام توماس وجون فيلبي يتسابقان في اختراق الربع الخالي، لكنّ

توماس استطاع أن يحرز قصب السبق حين اجتاز هذه الصحراء من صلالة في جنوب عمان إلى قطر عام1931 . ولم يبق لمنافسه جون فيلبي إلا أن يجتازها من الشمال إلى الجنوب عام 1932. كما استطاع الرحالة البريطاني ويلفريد ثيسيجر أن يخترق الربع الخالي مرتين من الجنوب إلى الشمال وبالعكس في الفترة من 1946-1948.

شد الأوروبيون الرحال إلى الربع الخالي فكتبوا عنه قصص مغامراتهم مع البدو و"أم السميم" و "عروق الشيبة" والرمال المتحركة، فكان لذلك صدى في آدابهم عبروا عنه شعرا وسردا قصصيا وروائيا. فهناك ثلاثة رحالة بريطانيين تركوا لنا أعمالا تعتبر من أروع أدب الرحلات في العالم تدور أحداثها في الربع الخالي: أولها كتاب "العربية السعيدة: عبر الربع الخالي في جزيرة العرب" لبيرترام توماس، صدرت أول نسخة منه عام 1932، وثانيها كتاب "الربع الخالي" لجون فيلبي، صدرت أول نسخة منه عام 1933، وثالثها كتاب "الرمال العربية" لويلفريد ثيسيجر، وقد صدرت طبعته الأولى عام 1959. هذه الرحلات، دون شك، أثرت في أدباء اللغة الإنجليزية فصدرت مجموعات شعرية وقصصية وروائية تحمل عنوان "الربع الخالي" وتتغنى به. فالكاتب الأمريكي لاو كاميرون Lou Cameron أصدر عام 1962 رواية عنونها بـ "الربع الخالي"، والشاعر الايرلندي جيري مورفي Gerry Murphyأصدر عام 1995 مجموعة من قصائده اختار لها عنوان "الربع الخالي" وهو عنوان قصيدة تضمنتها نفس المجموعة، كما أصدرت القاصة الأمريكية شارون ميسمر Sharon Mesmerعام 1999 مجموعة قصصية حملت عنوان إحدى قصصها وهو "الربع الخالي"، وفي عام 2000 أصدر الروائي الأمريكي ديفيد ماريون ويلكينسون David Marion Wilkinsonرواية عنونها أيضا بـ "الربع الخالي". كل هذا الزخم الإبداعي حول الرمال العربية في الأدب الإنجليزي يقابله، للأسف، قحط في الأدب العربي ليس أقل من صمت الربع الخالي ذاته. ربما قد أكون مبالغا في هذا الحكم، لأنه قد تكون هناك نصوص عربية حول الربع الخالي لم أتمكن من الوصول إليها، نظرا لكون المعلومات العربية عبر الإنترنت للأسف جد فقيرة وقد خذلتني في الحصول على أي نص عربي، إن كان ثمة نص أصلا. وعلى العكس تماما،فإن شبكة المعلومات الإنجليزية اتسمت بالثراء الذي مكنني من اصطياد مجموعة جيدة من النصوص والتي نحن بصدد ترجمتها الآن. بالطبع، ما أنا

معني به في هذا السياق هو النصوص الإبداعية التي جعلت من الربع الخالي ثيمة محورية ،كما سنرى في النصوص الإنجليزية، وليس النصوص التي أشارت إلى الربع الخالي من قريب أو بعيد. وكل ما يمكنني الإشارة إليه الآن في الأدب العربي ثلاث مجموعات: الأولى شعرية صدرت عام 1993 عن دار الجديد وعنوانها "رجل من الربع الخالي" للشاعر سيف الرحبي، وتتضمن نصا رائعا استمد الرحبي جماله وشفافيته من غموض وخرافة "عروق الشيبة"، إحدى المعجزات المهيبة للربع الخالي. والمجموعة الثانية قصصية صدرت عام 1996 عن منشورات اتحاد الكتاب العرب للقاص المصري محسن خضر. والمجموعة أخذت عنوان إحدى قصصها وهو "الربع الخالي"، إلا أنها لم تستلهم هذه الصحراء استلهاما فنيا خاصا بها فكل ما وظفه القاص هو قراءته لكتابات بعض الرحالة البريطانيين مثل فيلبي وتوماس. أما المجموعة الثالثة فهي قصصية أيضا صدرت عام 1999 عن دار الفارابي تحت عنوان "لفائف من الربع الخالي" للكاتب الإماراتي محمد حسن الحربي، على أن المجموعة لم تأخذ من الربع الخالي إلا الاسم. وللقاصة العمانية عائشة بنت علي النعيمي قصة قصيرة عنونتها بـ (للربع الخالي ترنيمة الأمل) نشرت في الملحق الثقافي لجريدة عمان (9/ 7/ 1986م) .

جاءت النصوص الشعرية الإنجليزية حول الربع الخالي، والتي أقدمها اليوم للقارئ العربي، متفاوتة الجودة. على أن أهميتها تكمن في اشتغالها على مفردات الصحراء: "نهود الكثبان"، الصفقات المصطنعة"، "اللقالق المهاجرة"، التنحنح والبصق خلف الخيام"، " ثرثرات الجن الجافة"،" جرادة متضورة"، "الظهور المحدبة للسحب"، "يقفز نحو جرادة شبعى نحو الأغنية"، "ممر الحمم للأنوار الذيلية على الهضاب"، "معبد من الرمل يتبدد في عنق ساعة رملية"، "يحرق الحافر ويوهن السنام"، "آبار كريهة بالماغنيسيوم"، الخ. مثل هذه الصور الشعرية الرائعة تجعل هذي النصوص جديرة بالترجمة ؛ لأنها تعطي صورة هامة عن مدى تأثير كتابات الرحالة إلى الربع الخالي في الأدب الإنجليزي، إذ إن معظم هؤلاء الشعراء إن لم يكن كلهم لم ير الربع الخالي ولكنهم استلهموه استلهاما فنيا جميلا من أدب الرحلات. سأقدم النصوص مرتبة حسب تاريخ نشرها، وفي الهامش سأعطي نبذة تعريفية لأصحابها.

1- الربع الخالي ألان سيليتو[7] 1993

يتأمل في الربع الخالي:
معبد من الرمل يتبدد في عنق ساعة رملية. ملامحٌ على أحمال الإبل
منطلقة إلى عمان أو مسقط
بشعاع ماركاتوري خفي
يحرق الحافر ويوهن السنام.
مفتونا بالربع الخالي، يسافر بقافلته المكومة
عبر مسالك أرضية بدت كتجاعيد
لأرض لا مستقر لها، وحبيباتِ رمل ذهبية
صاعدا كثبانا رمادية بمحاذاة أشجار بركانية
وآبار كريهة برائحة الماغنيسيوم
تشرب منها الحيات والإبل.
يطّرح الأجراسَ، الحُلي، الحريرَ، البنادقَ،
السكاكينَ والأخفافَ، مبعثرا كل
مالا حاجة له---لحمَ الناقة
لأكلةِ الجيف، كلّ شيء
عدا مناشف الجسد الخاصة به.
عاريا ومجنونا يعانق
شجرة تجذرت في أوسع قفر في العالم
ممسكا بالندى من الله ساعة الفلَق
والرّطبِ ساقطا خلال التعفن،
ويتذوق ظل الشجرة الوحيدة
لا أحد يستطيع أن يقطعه أو ينزعه منها

حتى يسافر-يوما- في اشتعاله الأبيض.
يهجر الربع الخالي
ثم يعود جاهدا لِيُرْهِبَ العالم.

2- الربع الخالي — جيري مورفي[8] 1995
(إلى م. م)
حيث تكونين الليلة
أو ما تفعلينه
غير هام.
في هذه اللحظة
خيمتك قد نصبت
في فندق بارد
تحت نخيلات لها صرير.
نياقك قد سقيت، وأعلفت، واستراحت
تالية أسماء الله الحسنى.
تستلقين
في قميص شفاف أسود
على أريكة مرصعة بالجواهر
بينما أنا(في جسد ريتشارد جير[9])
أقبلكِ
في نوبة مرتجفة ساخنة طويلة.

3- في قلب جزيرة العرب — فيرجس ألين[10] 1996
سكان الربع الحالي
يهجعون جل نهارم ويرحلون ليلا

خارجين من وراء نهود الكثبان
كي يستأنفوا أحاديثهم السرية والتي بداياتها
المنسية والمستعصية-الثبات تكمن
في بقايا من الحاضر والمستقبل
عظاما متكومة على حافة طبق اليوم.
تساؤلات حول الطريق إلى الهلال الخصيب
ممزوجة بابتسامات وهراء حول الإبل
والتقاليدِ وفقدان العلامات.
لكن يبدو أن النشوة المرهقة تجيء وتذهب
نحو نهاياتها القريبة
فالصفقات المصطنعة تملأ المساء
وعند اكتمال القمر، فان الشرور العظيمة لفرط المساومات
يمكن أن ترى بعيدة تترنح فوق التلال.
مغمورين باللقالق المهاجرة،
علينا أن نتلكأ لأدلتنا---
الشخوص المبهمة والتي تكاد أن تتجسد
مبتسمة من مأوى الصخور القارسة،
والتي كل ما بوسعها أن تفعله تجاه نزلات البرد
هو بعض الدروس في إخراج الصوت أو المواصفات البسيطة
مع التنحنح والبصق خلف الخيام.
رغم ذلك وبقدر ما الرسالة تظهر
والنغمة تكون حيادية، فان البعض يمكنه سرد الدعابات.
مخازن قمح البدو موجودة في كل مكان
خطوط طولهم وخطوط عرضهم هي غذاء

للمنجم التائه
والقابع تحت شجرة الدوم بمعداده.
المعضلة هي ضبط إيقاع العصا الدالة
إلى ذبذبات الأرز، والقمح، والذرة.

4- كشف موقوت — جين دريكوت[11] 1999

في اللحظة الأخيرة بالربع الخالي
نقف ونشاهد ظلالنا
تنغزل على وجه ساعة الرمل.
نحن الكثبان، تشيلتيرن هاندريدس[12]،
الرماد والليلك، البلوط وغابة الزان
صنعتها كل نساء قبيلتك.
غرفتنا ملئ كالخصام، فارغة
كطفل لدى النوافذ في الخارج. وغيوم ملابسنا
تتسابق عبر الأرضية.
نحن لسنا حتى النجوم. غطاء بيتنا
بعيدا، وفي ممر الحمم للأنوار الذيلية على التل
يجب أن نعيد أسفارنا من جديد.

5- الربع الخالي — جون كانادي[13] 1999

في الربيع المبكر-هنا-في الربع الخالي
جبريل هز عصاه على الظهور المحدبة
للسحب الهائجة. إنها تهدر كالجمال الغاضبة
وترعد نحو حقول الفلاحين.

في الليل، أحلم بالعشب مخضرا يتكلم.
ولكن ساعة الهجير، حتى الثرثرة الجافة للجن
تهجر الأودية. الشمس تدلي دلوها،
رغم أن جسدي هو البئر الوحيدة في هذه الصحراء.
حجر متدحرج يرجع من القاع
مصحوبا بصوت جرادة متضورة: اجعله
أمنية لك، يا حبيبي، والمطر سيمشي
على أطراف أصابعه فوق الهضاب الجافة للياليك
كما سينسج الخشخاش نفسه ثوبا
ليستر به الأكتاف الواسعة للصحراء.
الكلمات تنفك مثل الدخان من نار مغطاة،
صاعدة رويدا مني وكأنها لتشير
حيث الناجي قد وصل الشاطئ أخيرا.
وحتى الآن لم أتكلم بعد. صوتي يعرج
فوق عظام بالية، أرجله ذابلة وهشة
لا يقوى أن يقفز مثل جرادة شبعى نحو الأغنية.
ولكني أتخيل ما قاله أو ما قد يقوله
بعض الرواة حول
الفلاحِ عاشقا الأرض العراء
أو الخليفةِ مشتاقا إلى مستجم صحرائه
حيث يهمس الغوليم(14) مثل النسيم عند الصلاة
وحيث الخشخاش تحني رؤوسها الزاهية نحو مكة
كلٌ يتمتم بكلماته لشيء تافه.

الهوامش

(1) الطاهر ، علي جواد : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام (دار العلم للملايين ، بيروت 1976 - 1980) ص 123 . وفيه أن الربع الخالي يطلق على الأقسام الجنوبية من الدهناء ، والدهناء مساحة من الأرض تعلوها رمال حمر في الغالب ، تمتد من النفود شمالا إلى حضرموت ومهرة جنوبا ، واليمن غربا وعُمان شرقا .

الرياط: جمع ريطة وهي الملاءة البيضاء

(2) الهمداني، صفة جزيرة العرب (تحقيق : محمد علي الأكوع ، أشرف على طباعته الشيخ حمد الجاسر ، دار اليمامة ، الرياض 1977م) ص. 157

(3) James Wellsted, Travels in Arabia, vol. I, (Austria: Graz, 1978) p. 274.

(4) Bertram Thomas, 'Burton and the Rub' al Khali', Journal of the Royal Asiatic Society, (1931), 966-985 (p. 968).

(5) S. B. Miles, 'On the Border of the Great Desert: A Journey in Oman', [part II] Geographical Journal, 36, (1910), 405-425 (p. 415).

(6) Percy Cox, 'Some Excursions in Oman', The Geographical Journal, 66, 3, (1925), 193-225 (pp.214-215).

(7) Alan Sillitoe, Collected Poems (Harper Collins, 1993) شاعر وروائي وكاتب مسرحي بريطاني ولد سنة 1928 في نوتينجهام. اشتهر بعد الحرب العالمية الثانية بأعماله التي مجد فيها الطبقة العاملة في بريطانيا وانتمى إلى جماعة أدبية تسمى "الشباب الغاضبون". ترك الدراسة في عمر مبكر وانخرط في أعمال مهنية بمصانع نوتينجهام، ثم واتته الفرصة ليلتحق بالقوات الجوية الملكية كعامل لاسلكي في ماليزيا، عاد بعدها إلى بريطانيا مصابا بالسل. بعد عام 1951 قرر الهجرة إلى الخارج وعاش متنقلا بين فرنسا، وإيطاليا، وأسبانيا، وطنجة وإسرائيل. سيليتو غزير الإنتاج له أعمال تربو على الستين مؤلفا بين قصة ورواية ومسرح وشعر. قصيدته الربع الخالي هذه تضمنتها مجموعته "قصائد مختارة".

(8) Gerry Murphy, The Empty Quarter (Dublin: Dedalus Press, 1995) شاعر أيرلندي ولد في مدينة كورك عام 1952. نشر مجموعته الشعرية الأولى " ولد بدين صغير يمشي إلى الخلف" سنة 1985. كتبت صاندي بريس عن تجاربه الشعرية: "موري يكتب بالمرح الفوضوي، بعض منه سوداوي وغالبا ما يكون بخلفية تاريخية سياسية. وهذا يمكنه أن يخلق عالما غريبا حيث كل شيء يكون ممكنا..". في عام 1995 نشر مجموعته الشعرية الثالثة- والتي ترجمنا منها هذا النص- "الربع الخالي" .

(9) Richard Gere: هو الممثل الأميركي الشهير والذي جعلت هوليود من جسده أسطورة في الجنس حيث أصبح مهوى أفئدة العديد من النساء في العالم، وتوظيف جسده في الأدب الإنجليزي الحديث يكاد أن يصبح ظاهرة.

(10) Fergus Allen, Who Goes There? (Faber and Faber, 1996). شاعر أيرلندي معاصر، أصدر حتى الآن ثلاث مجموعات شعرية. مجموعته "من يذهب إلى هناك؟" والتي ترجمنا منها هذا النص كتبت عنها مجلة " بويتري ريفيو" البريطانية بأنها " هامة ومثيرة وتأملية".

(11) Jane Draycott, Prince Rupert's Drop (Oxford University Press, 1999). شاعرة إنجليزية معاصرة ولدت سنة 1954 في إحدى ضواحي لندن.تشتغل حاليا بتدريس الكتابة الإبداعية في المدارس وتعليم الكبار. تعتبر هذه المجموعة والتي ترجمنا منها هذا النص أولى بواكيرها الشعرية.

(12) Chiltern Hundreds: وهي منطقة في مقاطعة باكينجهام بإنجلترا

(13) John Canaday, 'The Empty Quarter' New England Review (Middlebury College, VT) (20:4) [Fall 1999] , p.57. شاعر أمريكي ولد سنة 1961 في بوسطن. قصيدته "الربع الخالي" وردت أيضا في مجموعته الشعرية الأولى " العالم الخفي" التي صدرت في أبريل 2002 عن مطبعة جامعة ولاية لويزيانا. هذه المجموعة كانت قد رشحت قبل الطبع " لجائزة والت وايتمان" وفازت بها لعام 2001. كانادي نشر أيضا عام 2000 كتابا هاما في النقد عنوانه "الوحي النّوويّ : الأدب، الفيزياء والقنابل الذّرّيّة الأولى" (جامعة ويسكونسن) يركز فيه على العلاقات بين الفيزياء والأدب في سياق تطوّر الأسلحة النّوويّة. حصل على درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة روتجرز في 1995، ويعمل حاليًّا كمعلم خصوصي في منطقة بوسطن،حيث يدرس الأدب، الكتابة ، التّاريخ، الرّياضيّات، الأحياء، الكيمياء والفيزياء. وفي عامي 1991 و 1992 عمل كانادي في الأردن كمدرس لأطفال العائلة الحاكمة.

(14) الغوليم: أسطورة يهودية على هيئة إنسان وحين يثبت على جبهته شيء من التوراة يعيش لفترة قصيرة.

ثلاثية الذات والوطن والنص الغائب
قراءة في قصائد عمانية حديثة

د . أيمن محمد ميدان[1]

مفتتح:

النصُّ.. فيضٌ وانتماء، فيضُ ذاتٍ شاعرةٍ مغلقة وانتماءٌ لمناخٍ حضاريّ منفتح، وبين الذاتِ مغلقةً والمناخِ الحضاريِّ منفتحاً يتعاورُ الدلالةَ داخل النصِّ بُعْدانِ: بُعْدٌ إيحائي يتصل بالوظيفة الجمالية للغة، وما تحدثه من لذة الاكتشاف، وبُعْدٌ بَوْحيّ يتجلى من خلاله البعد الإبلاغي المُفْضِي إلى الإفهام.

وإذا كان القطب الأول هو الذي يمنح الشعر ثراء والذات المبدعة تميزاً، فإن القطب الثاني يشد القصيدة صوب الثابت من القيم الفنية، وعليه فلا تنافر بين القطبين المتجاذبين، إذ إن القصيدة الخلاقة هي التي تحمل سمات الذات المبدعة الجامحة دون إتيان على جذور التواصل مع الرصيد الحضاري المشترك.

اتسمت القصائد الخمس موطن الدراسة[2] بمجموعة من السمات، لعل أهمها هذا التنوع الشديد الذي جعلها تستفيد من الإمكانات التي أتيحت للقصيدة العربية عبر تاريخها الطويل سواء في قالبها التقليدي أو في أنماطها الحديثة، وتوزَّعت التجارب على محورين رئيسين، هما: إنجازُ قصيدةٍ وطنية وانكفاءٌ على الذات مع تباينٍ شديد في الوعي ووسائل التعبير وآلياته من مبدع لآخر، لذلك آثرت أن يكون اقترابي من تلك القصائد على محاور ثلاثة، تُمَثِّل أبرزَ الخيوط المشكلة لنسيج هذه القصائد، فرحت أقف أمام: الذات والوطن والنصّ الغائب.

المحور الأول: الوطن

للوطن في ذاكرة المبدع العُماني ووجدانه حضورٌ خاصٌ يفوق فطرية النزعة التي أقرها الجاحظ [3]، إذ يبقى الوطن هاجساً يتنامى داخل كل نص، وثيمة أساسية في كل قصيدة، وتصبح عُمان موضوعةَ المحبب الذي لا يغيب، فتأتي رؤاه على اختلاف دلالاتها – مضفورة بها، مضمخة بعبير أمجادها، متشحة بمنجزات باني نهضتها.

وقراءة القصائد – موطن الدراسة – تؤكد طرحنا السابق فمن بين قصائد خمس فائزة استأثر الوطن بثلاث منها، هي: (فواصل من ذاكرة بَحّار فينيقي) لمحمد عبدالكريم الشحي، و(مهد ومجد) لسالم الكلباني، و (من سدرة الأقمار) لسعيدة بنت خاطر الفارسي.

على أنني أسارع فأقرر أن اتفاق هذه القصائد الثلاث حول الموضوع وما يصاحبه من شَبَهٍ انفعالي، لا ينفي تحقق فكرة التمايز بينها من خلال: الوعي بأبعاد التجربة، وتباين الموقف الخاص بالشاعر بعداً وملامسة وامتزاجاً وآليات تناول أيضاً، فلكل قصيدة دهاليزُها المظلمة، ولكل شاعر عاداتُه السرية الخاصة، ومن البديهي أيضاً وجود تفاوت بين أبناء الجيل الواحد يتجاوز – غالباً – الاختلاف الطفيف إلى الانفصام شبه التام.

إن قراءةً واعية للمُنْجَز الشعري لسالم الكلباني تشي بأنه شاعرٌ يحمل وطنه في قلب قصائده شامخا متحديا، مَتخذاً من الشموخ ثيمة مركزية، تتضافر كل العناصر من أجل إبرازها، والقارئ لقصيدة (مهَد ومَجْد) يلمس مدى هيمنة تلك الثيمة الأساسية على نسيج قصيدته بناء ورؤى:

وطـني والـروحُ تفـدي وطنـا … صـانَ أمجـادي وأعلـى قيمـي

مَـنْ ترانـي والمـدى مسـتقبل … مَغْنَـمَ الفخـر وفخـر المغنـم

وبعيـني صـورٌ مشـرقة … منـك يـا أزهَـى وأبـهى مَرْسَـم

مَـنْ ترانـي ومـدىً يرفعـني … لمـدىً أسمـى وضـيءَ الأنجـم

كلمـا جـاوزتُ عليـاءَ انـبرتْ … أختُـها تـهتفُ بـي أن أقـدم

ولم يقف عند الشموخ يستمده من الماضي والحاضر لامساً إياه دون الغوص في لُجّه والانتشاح به، بل راح يمتزج بموضوعه امتزاجَ تماهٍ، عبّر عنه في مواطن متعددة من قصيدته من خلال لغة تتسم بالشفافية، فقال: (وطني واختلجَ القلبُ على وَقْعِها..)، (وطني والروحُ تفدي وطنا) ويبلغ الامتزاج حَدَّ العشق الصوفي فيقول:

وطـني يـا كـل مـا أمْلِكـهُ … وأفدّيـه بروحـي ودمـي

إن قصيدة (مهد ومجد) لسالم الكلباني تُعَدُّ نموذجاً مصغراً يجسد - بدقة - سمات تجربته الشعرية، فهو واحد من الشعراء القلائل الذين تخلو قصائدهم من المزالق الإيقاعية التي راحت تأخذ سبيلها صوب نسيج ثلة من شعرائنا المعاصرين، ولديهم القدرة على إحداث أنماط متعددة من التأثير النابعة من تنسيق واع للفونيمات والإمكانات الإيقاعية الثرة للشعر المسموع. كما أن لغته تنأى عن التعقيد بمستوياته المتعددة فتخرج إلينا محمومة، من مثل ذلك قوله:

لمحــة مـــن وَجْـــهك المبتســـم ... حَرّكــتْ نَبْضَ العُــلا في هِمَمــي
فـــإذا بـــالكون مَـــهْوَى ألـــق ... وإذا بـــالغيبِ مَجْلـــى حلـــم

على أن لغة الكلباني كثيراً ما تتكفئ على موضوعها انكفاء يُدنيها من منطق اللغة العادية ومنطوقها أيضاً، فتأتي أحادية الدلالةِ رتيبة الإيقاعِ، مخلفة وراءها سرداً ثقيلاً، يعبر عن الأشياء دونما غوصٍ لرصد وعيّ الشاعر الخاص بها، فلا تتعدى منطق التلازم بين اللفظة ومعناها المباشر مثالٌ ذلك قوله:

فكبـــيرٌ أنـــتَ والجـــهْدُ علــــى ... قــدر الجــاهدِ فـــاعذر فمـــي
عَجَــزَ التفكـــيرُ أن يرقـــى إلى ... مســتوى هــذا الجــلال الأعظــم
أنـــتَ فـــوقَ الشـــعر والنثرومـــا ... عَلِــمَ العقـــل ومـــا لم يعلـــم

إن سالم الكلباني - كما تطرح قصيدته وتُظهرُ تجربته الشعرية وفِيٌّ أشدّ الوفاءِ لتجربته الشعرية التي تعود إلى مرجعية تاريخية سابقة فلم تستدرجه محاولاتُ التجديد التي طالت كل شيء، بل ظل معتداً بها منكفأ عليها، وكم كنت أتمنى ان تنفتح ذاته الإبداعية على ذوات أخرى انفتاحَ الصامدِ المتماسك لا المستلب المنبهر، فيأخذ ما يطور ويثري ويطرح ما يخالف قناعاته الفنية، ولكن لم يفعل!!، وما أظنه سيفعل، فتجاوز سالم الكلباني لمنجزه الشعري ما عاد بالأمر اليسير.

وإذا كانت قصيدة (مهد ومجد) لسالم الكلباني قد اتخذت من الشموخ ثيمة رئيسة، راحت تتجلى في البناءِ والتركيب والرؤى فارضة وجودها على مستوى الفونيم (الحرف) أو على مستوى الدوالِ فإن البنية الدلالية العميقة في نص سعيدة بنت خاطر تتخذ من الثنائية المتماهية (الوطن/القائد أو القائد/الوطن) مركزاً لها ونقطة انطلاق،

مُوزَّعة تجلياتها على محاور ثلاثة: الماضي كقوة فاعلة، والحاضر كمنجز مدهش، والمستقبل كطموح مشروع.

ومن خلال نبرة غنائية طاغية يدعمها تشبث بقافية اختيارية منحت هذه الغنائية ثراءً إيقاعياً يروم إيقاع المتلقي في شرك فني حقيقي بهدف غوايته للانصات وإغرائه بالقراءة راحت الشاعرة تتغنى بالأرض حالمة والوطن مزهواً بالشبع والارتواء والانتشاء غناء يعكس حالة من العشق الصوفي، فقالت:

فرَّ الفؤادُ من الضلوعِ الحانياتِ إلى الدروبْ
من مَهْدِهِ الغَضِّ الوثيرِ مُنَعّما...
قد حَفَّهُ زهرُ الطيوبْ
أغراهُ حسنُكِ فارتمى شفقاً تلوّنَ بالغروبْ
وتعطَّرَ الأفقُ السعيدُ بخَفْقةِ الحُبِّ المَهيبْ
قلبٌ به ضجَّ الحنينُ
تهللتْ وجرتْ به قدمُ الوثوبْ

ثم تدفع تلك الغنائية الزاعقة بالشاعرة إلى مزيد من اللُّهاثِ خلف حشد من التنويعات التصويرية المتتابعة التي لا يحكمها منطقٌ ترابطي يشدها صوب المحور الأساس في القصيدة، فتصبح هذه الصور في تراكمها وانفصالها أشبه بزجاجة مهشمة تأتلق أجزاؤها المتناثرة، فتقول:

حيث التقاكِ مع الروابي العابقاتِ العنبريّاتِ الدروبْ
ومع النخيلِ المائساتِ جدائلاً...
رقصتْ على تمويجةِ الفلَجِ الطروبْ
ومع الترابِ المُخْمَلِيِّ اللمسِ خمريِّ السُّهوبْ
فرأى عمانَ سحائِبَ الشعرِ التي...
انهمرتْ تسيلُ بعاطرِ العلمِ الخصيبْ

ومن خلال لغة شفافة تعتمد الإيحاء ولا تسقط في شراك بلاغة تقليدية، وعبر توظيف بسيط للشخصية التراثية التي تضرب بجذورها في التاريخ العُماني وتحتل مكانها

في الذاكرة الجمعية لأمتها راحت تعبر عن وعيها بتجربتها الشعرية من خلال المزج الرائع لبعدي: الوطنِ/القائد، حيث يتسع وجدانُ القائد فتتشكل خارطة الوطن، ويُكتنزُ الوطنُ فيصبح زورقاً يسبح آمناً في العينين، فقالت:

مَنْ ذلكَ الآتي الذي ابتسمتْ له كُرَبُ الخطوبْ؟
فمن (المُهَنّا) حَزْمُهُ
ومن (الجُلَنْدى) وَمْضَةُ الفكرِ النَّجيبْ
وسقاه (قَيْدُ الأرضِ) من وثباتِهِ
يمتاحُ نورَ الحقِ من تقوى القلوبْ
مَنْ ذلك الآتي الذي غسلتْ عُمانُ بفجرِهِ شتَّى الذنوبْ ؟

ثم تنحو لغة القصيدة منحى مغايراً أبعدها عن الشفافية المتكئة على الإيحاء، ومال بها إلى استرخاء بنائي وخضوع لنزعة خطابية زاعقة، فقالت:

عهداً علينا لن نُضَيِّعَ ما غرستمْ
ما سكبتمْ...
في القلوبْ
سنمدُّ أغصانَ الفؤادِ المثمراتِ تَميسُ بالخيرِ العميمْ
نَتَدَرَّعُ الصبرَ الجميلَ، ونرتدي ديباجةَ العملِ الدؤوبْ

....

نُحْيي المفاخِرَ والمآثِرَ والمناقِبَ وانتصاراتِ البروقْ

ثمة تساؤلٍ ملح تطرحه القراءة المتأنية لقصيدة (من سدرة الأقمار) وقصيدة (مهد ومجد) أيضاً – يدور حول إمكانية كتابة نَصٍّ شعري يتخذ من الوطن ثيمة أساسية، ويبقى محافظاً على خصوصيته الفنية، والحقيقة أن سعيدة بنت خاطر تبدو مخلصة لتجربتها متحمسة لعملها، ومع ذلك فقد جاءت قصيدتُها غَيْرَ مخلصة للمدركات الجمالية لفن الشعر بشكل مُرْضٍ، وذلك لضعف في اللغة وعدم قدرة على توظيف آليات التشكيل، فراحت بعض المفردات التي تَحِدُّ – بنتوئها وغُرْبَتِها – من التدفق الإيقاعي تارةً والامتداد الدلالي تارات أُخر. تأخذ سبيلها صوب نسيجها الفني، من ذلك قولها: (فرّ الفؤاد) /

(ضجّ الحنين) / (يمتاح) / (شتى الذنوب) / (نهور)... وغيرها. هذا إلى جانب سطحية توظيف الشخصيات التراثية (الجلندى بن مسعود[4] / مُهَنّا بن جيفر اليحمدي[5] / سلطان بن سيف الثاني الملقّب بقيْدِ الأرض) رغم اكتنازها بالدلالات، وتسرب بعض المزالق الإيقاعية!!!

وإذا كانت سعيدة بنت خاطر – وسالم الكلباني أيضاً – قد اتكأت في بناء النص الشعري على شَرَفِ القصْدِ – كما يقولون – وتنازلتْ عن الشرط الفني فإن محمد عبدالكريم الشحي وفق في المزج بينهما مَزجاً مدهشاً من خلال التماهي بين الذات والوطن، وبين الذات والوطن تفصح القصيدةُ عن ذاتها وتفتح ذاكرتها لتوظيفٍ واع للشخصية التراثية، واستخدامٍ لآليات القصيدة الحديثة دون الإتيان على ما أحدثته القصيدة الخليلية من منجزات.

فمحمد عبدالكريم الشحي لم يصطنع لغةً إشاريةً أُحاديةَ الدلالة، بل اتكأ على معجم ثَرٍّ بالدلالات والإيحاءات، ولم يتخذ من السَّرْدِ أداة، بل مال إلى نزعةٍ درامية مكثفة تستمد مفرداتها وتشكيلاتها من المناخ الأسطوري المنتزع من "ألف ليلة وليلة"، فلننظر إلى المقطع الآتي لنلمس مدى توفيقه في استخدام لغة مكتنزة بالإيحاءات مسكونة بنزعة درامية مكثفة، فقال:

يوما تهاوى شراعي شاحبا وَجِلا
وللزوايا انتحارٌ شبَّ عن وطري

بواخِرُ الليلِ فينيقية عَبَرَتْ
وسندبادٌ يشوبُ الصَّبْرَ بالقدر
وللسُّدى همهماتٌ خاتلتْ وهَوَتْ
على ضفافِ رُؤى ظمأى من الخوَر
كان احتقانا بلونِ الريحِ ينفثه
ليل يزفُّ نقاءَ الصمتِ للخطر
الموْجُ يكبرُ والإعصارُ في شَبَق
يَصُبُّ لعنتَهُ الخرساءَ كالشَّرر

ولم يقف الشحي عند تغذية مناخ قصيدته برتوش من التراث، بل راح يُوَظّفُ بوعي شديد شخصية "السندباد" رامزاً بها لنفسه، وجزيرتِه الفاضلة التي طالما بحث عنها بعُمان، ليجعل من عثور السندباد على جزيرته معادلا للقاء الشاعر المحِبّ لعمان العشقِ الأول والمعشوقةِ الأخيرة، فقال:

لفّ الضلوعَ صقيعُ الخوفِ وانطفأتْ ... روحُ القناديل تقريعا من المطر

هنا تهامى رفيفُ الضوءِ ممتطيا ... نفحَ اللبان كريق الطل في السّحَر

تَنَفّسَ الصبحُ ميلاداً ونورسُه ... غنّى، فلوّى ذراعَ اليأس والخدر

مَنْ ذلك الشاطئُ الأقصى؟ أيجمعني؟ ... لمن تراه امتداد الساحل القمري؟

لم النخيل اشرأبتْ والوجومَ لوى عنانَه؟ ... يا ترى ما وجهة الخبر؟

قالوا: هي الوعد أحضان الأمان هنا ... هذي "مَجانُ" ملاذُ الحَبِّ للبشرِ

وتلك الخاتمة المنطقية بقدر ما تُقَرِّبُ النصَ الشعري من موضوعه وتوصل المبدع لمبتغاه، فهي تضعنا كمتلقين أمام نهاية مفتوحة وتضع النص - أيضا - أمام آفاق مفتوحة لاستكمال مشروعه.

على أن (الشحي) وقع في بعض المزالق الأسلوبية والتصويرية التي تعود - في كثير منها - إلى حداثةِ عهده بمكابدة القصيدة، والقصيدة مراوغة وعالم الشعر مُخاتل، من هذه المزالقِ إثقال نسيج القصيدة بتراكمات مجازية أدت إلى ضغط الفكرة ضغطا لم يحتمله الحيِّزُ الأدائي فأضحت القصيدة أشبه بكأس مملوء تتساقط منه المياه على حد تعبير أستاذي الدكتور رجاء عيد... ومع ذلك فيحمد لمحمد عبدالكريم الشحي أن نَصَّه على امتداده لم تتبعثر وحداته، ولم تتشتت دلالاته، ويبقى جديراً بالقراءة والاحتذاء.

المحور الثاني: الذات:

إذا كان الوطن قد هيمن على ثلاث قصائد، فإن للذات وهمومها تجليات فرضت وجودها على قصيدة (الراقص العجوز) لبدر الشيباني وقصيدة (احتراق) لعمر محروس.

إن قصيدة (الراقص العجوز) لبدر الشيباني باستدعائها نَصّاً غائباً تعيد طَرْحَ قضية طالما راودت شعراءنا القدامى وأرقتهم أيضاً، تتمثل في توتر علاقتهم بالمعنى الذي فقد جِدَّتَهُ وبريقه نتيجة إجهاز السابقين عليه، فلم يتركوا أفقاً من آفاق الشعر إلا حلقوا فيه.. وجاءت مقولاتهم مجسدة هذا التوتر وذلك الضجر، فقال كعب بن زهير :

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معادا من قولنا مكروراً[6]

وقال ابن حزم: (**وإنما نحن لاقطون، وهم حاصدون**)[7].

والحقيقة أن قراءة هذه القصيدة ومقارنتها بالنص الغائب تنفي فكرة التطابق المفضي إلى نمط ركيك من أنماط المحاكاة، وتوحي – في الوقت ذاته – بأنه لا حدود لأفق الشعر، وأن المتنبي وأبا تمام وابن زيدون... على ضخامة ما أنجزوا لم يغلقوا دوننا أبواب الشعر.

فقصيدة (الراقص العجوز) قد توفرت على كثير من الخصائص الجيدة للقصيدة الحديثة، ففيها تلك النزعة الدرامية المكثفة التي تهب القصيدة تماسكاً ونمواً مطرداً، يحكم وحدتها من خلال ترابط البداية بالنهاية برباط موحٍ ينأى عن الافتعال والصنعة المكشوفة.

فتأتي القصيدة – منذ العنوان – مكثفة للحركة النفسية العميقة، وكاشفة – في ذات الوقت – عن فجيعة الموقف ونهايته المتوقعة، فالعنوان يتكون من كلمتين تقعان دلاليا على طرفي نقيض ، (الراقص) وتحمل دلالة القوة والمقدرة و (العجوز) تأتي لتمحق هاتين الدلالتين، وبين هاتين النقلتين تكمن النهاية، وتستقر فجيعة المتلقي... وعليه فإن العنوان في القصيدة يُغْنِي التجربة ولا ينعزل عنها.

استند بدر الشيباني في بناء قصيدته على كثير من الخصائص الجيدة للقصيدة الحديثة، فجاءت قصيدتهُ موزَّعة على خمسة مقاطع. على أن قراءة القصيدة على أساس التقسيم الخماسي لمقاطعها أو باستمرارية تتجاوز ملامح الشكل فإن المحصلة الدلالية واحدة، الأمر الذي يحدو بي إلى التساؤل عن جدوى هذا التقسيم.

فلو نظرنا إلى المقطعين الأول والثاني لراعنا أن الفَصْل بينهما يصيب المعنى بالانقطاع ويحدُّ من التدفق الإيقاعي، وتبقى اللوحة غير مكتملة الملامح، فيقول:

حرّك.. قدماً.. أخرى.. وتقدّم
حرّك.. لا تَبْخَسْ حَقَّ الأرضِ حنانا
من راحةِ أقدامك يلثم
حرّك وتوزَّع أجزاء.. أجزاء في ثانيةٍ
يكبر فيها بدرُ السُّقيا
في رقصةِ مَطَرٍ تسقي الكونَ ولا تسأم

هكذا ينهي بدر الشيباني مقطعه الأول، والحركة في طور النمو، والصورة في حاجة إلى نقاط ضوء تكشف عتمتها، ولا تكتمل الحركة ولا تسكن نقاط الضوء موطنها إلا من خلال ممارسة فعل الاتصال الأدائي لا الانفصال فيقول:

بُمْ .. بُمْ ..
تُشْعِلُ ناراً وتُفجِّرُ أوردةً
كانتْ خارطةُ الليلِ لها تُرْسَمْ

ومن خلال لغة موحية متوترة مكتنزة بالدلالات وُفّقَ بدر الشيباني في رصد موقفه الخاص من مصير الإنسان من خلال توترات باطنية تتصارع تحت سطح يحاول أن يحتفظ بسكونه، مما أضفى على قصيدته حيوية أبعدتها عن رتابة السَّرْدِ التسجيلي، وجفاف الرصد الظاهري وبرودته، فقال:

بُمْ ... بُمْ ... لا تتقدَّم
ترسم كَفُّ الشمسِ أمامك خَطّاً
تلمحها فيه عناقيداً تلمسها الريح
لتخطف بَصَرَ الأشياءِ بدون تكلم
تمتد برقصتها في عمقك ... تسقيك جنوناً
يجعل عقلك مأخوذاً كالطفل إذا يحلمْ

ثم تأخذ لغته في التدرج الانفعالي فتبوح بطاقاتها الكامنة عبر صيغ صوتية تتدافع في إيقاع سريع يمنحها التنغيمُ الصوتي إيحاءات تجسد الإحساس بالنهاية الجنائزية،

فيبدأ المقطع بمحاكاة صوتية لإيقاع طبول جنائزية الوَقْعِ والإيحاء (بُمْ .. بُمْ ..) برع الشاعر في توظيف تلك الثيمة الموسيقية قلة ترددٍ وكثَرةَ ورودٍ، خفوتا وصراخا، متخذاً منها وسيلة تسريع للحدث أو إبطاء له ، وإيحاء بنهاية محزنة، فقال:

بُمْ... بُمْ... بُمْ... بُمْ

أقدامك لا تتحرَّك

ثانيةً تبقى كي تكملَ دورةَ حُزْنِكَ

وتظل تراقبُ في صمتٍ قدما

كانتْ مُدُنَ جنونٍ لا تسأمْ

ثم ينكسر الإيقاع فيخفتُ صوتُ الطبولِ الجنائزي ويقلُّ آخذاً في التلاشي مفسحاً الميدان للألفاظ كي تتشاكل وتتوالى في إيقاعٍ خافت تهيمن عليها مَدّاتُ الحروفِ اللينة التي سرعان ما تصمت تحت وطأةِ سكونِ القافية الميمية الاختيارية... مؤذنة بتلاشي الضوء... وإسدال ستار المأساة:

بَمْ ... بُمْ

تتقدم ...

تتقدّم نحوكَ دائرةُ الميدانِ لتسرقَ قَدماً

كانت دائرةُ الميدانِ بها تحلم

ثمة تكنيكاتٌ أخرى اتكأ عليها بدر الشيباني في قصيدته (الراقص العجوز) يضيق المقام عن تعقبها، من بينها التكرار والمفارقة التصويرية وما يمكن تسميته بشعرية الحروف، إذ راح يوزِّع حروفه مفردة وبشكل رأسي على مقاطع قصيدته الخمسة، هذه الحروف مجتمعة تشكل كلمة (ميدان)، التي توحي بجانب من جوانب التجربةِ اختزل الشاعر سماته المادية،وترصد أيضا فنا شعبيا عمانيا ذائع الوجود ، مفسحا المجال للوسائل الفنية الأخرى كي تعالج الحدث الأجدر بالعناية وبؤرته (الراقص العجوز). إن نص بدر الشيباني نَصٌّ جيد يصلح لقراءات متعددة فهو خالق دلالات.

أما قصيدة (احتراق) لعمر محروس فإنها تتخذ – منذ البداية – من النداء المجسد بإيقاعه المنهك صدى توترات باطنة نابعة من انكسار نفسي وهزيمة روحية تبدو

تجلياتها موزعة على محاور ثلاثة، هي: الحزن والقلق وانتظار مالا يجيء:

يا شِعْرُ يا نَبْضُ يا إحساسُ يا أرَقُ
ماذا هنا؟ تمتماتٌ نفثُها قلقٌ

ماذا هنا؟ زَمْزَمَاتٌ لستُ أفهمها
رُؤىً من الوَهَنِ أشجانٌ لها عَبَقُ
ماذا ترين هنا يا نفسُ؟ لستُ أرى
سوى الفراغاتِ من جَنْبَيَّ تَنْفَتِقُ
هنا مساحاتُ صَمْتٍ، وَحْيُها كَسَلٌ
شيءٌ من الخَوْفِ، بَوْحٌ ماله نَزَقُ

تبلداتُ وجومٍ، هَمْسُ ثَرْثَرَةٍ
تساؤلاتُ حيارى حَلّها الفَرَقُ

ويتراوح الأداءُ الفنيُّ بين النداءِ والاستفهامِ، والحوار الذي يفضي إلى مُفاجأة ذاتية أشبه بصحوة اللاشعور أمام صلادةِ الوعي بلحظاتِ الانكسار وفوْتِ الأمل:

ماذا تقولينَ؟ لا تَعْجَبْ فليس لنا
إلا التأوّه والآلامُ والأرقُ
إلى متى سوف نبقى هكذا وَجَعا
متى مِنَ الوَهَنِ والأوْهامِ نَنْعَتِقُ

ولغة القصيدة وسط الانتقالات الدلالية المفاجئة بين الشعور الممزَّق في دوامة التذكارات النفسية التي تموج بها عوالم الشاعر، ورغبته في كسْر هذا الطوق بجموح الحلم تتجاوز تخوم السَّرْد المِلِ، وتتعدّى - أيضاً - رتابة التفصيلات الكئيبة:

هَيَّا اتركي الهَمَّ هل أنشدتِ أغنيةً؟
نعم ومطلعُها للصمتِ ما نطقوا

عُدْنـا إلى الهَمِّ لا ننفكَ في وَجَعٍ
لأننـا من صميمِ الهَمِّ نتبثق

وأمامَ هذا التفجع – الذي يبدو أحياناً طاغياً – ووسط تلك الصور المحبطة تنبعث ملامح إصرار سرعان ما تتداعى، وأملٍ ينقشع عن حِس مأساوي فادح:

أتعرفين ؟ حديثُ الصَّمْتِ ذو شَجَنٍ
لكنني أبتغي ليلاً ماله ألَقُ

أريدُ غانيةً تشدو وتشدني:
يا حامِلَ الهَمِّ قد أودى بك الحمق

وعلى الرغم من دوران القصيدة حول حالة إنسانية على قَدْرٍ كبير من التعقيد والتعبير عنها بأدوات بسيطة وصور مكتظة بطاقات تعبيرية ثرَّة فإن ثمة تنافراً دلالياً يفضي إلى عدم حدوث انسجام في الوَاقِعِ النفسي أحياناً... على أنني أسارع فأقرر أن هذا التنافر في الوقع النفسي لا يعكس تشتتَ رؤى أو انفصامَ نسيجٍ، بل إنه وليد حتمية فنية، فهو تنافر نابع من تجربة تعكس توتراً باطنياً إزاء إحساس المبدع بعبثية الوجود وعدم جدوى الحلم، وما يصاحبه من ضجر يتشح بعباءة انفراج مراوغ ومخاتل، يوحي بالمجيء ولا يجيء.

ثالثاً: النص الغائب:

إذا كان النص الشعري – باعتباره مُعْطى حضارياً – يحمل سماتِ ذاتٍ مبدعة مغلقة، فإنه – في الوقت ذاته – ينفتح على ذواتٍ تنتمي إلى فضاءات فكرية وحضارية متنوعة، ونصوص غائبة تمارس فعلها في خفاء. ولو نظرنا في النصوص الشعرية المختارة من هذا المنظور لوجدنا ثلاثا منها تفوح في تضاعيفها روائحُ تجارب شعرية سابقة، وهو ملمحٌ شديدُ البروز في عطاءات الشعراء المبكرة، ولا يكاد ينجو منه إلا الشاعر العبقري الذي في مكنته أن يتميز من غمار الذوات ويطفو على التشابهات.

فقصيدة (الراقص العجوز) لبدر الشيباني التي تتوفر على كثيرٍ من الخصائص الفنية الجيدة للقصيدة الحديثة تستدعي قراءتها الأولية نصّاً شعرياً غائباً لأحمد

عبدالمعطي حجازي عنوانه (مرثية لاعب سيرك)[8] وعلى حَذَرٍ ينأى عن التعميم ويتوجس من الإطلاق أقرر أن وحدة الموضوع وتطابق الشبه الانفعالي بين القصيدتين لا يبدد فكرة بروز التميز من خلال الوعي بالتجربة والتناول وأدوات التعبير.

فاستدعاء (الشيباني) لنصٍّ (حجازي) لم يقف عند مدارات المسخ أو التشويه فيبدو في صورة المستلب المنبهر، بل كان الاستدعاء لديه استدعاء تأثيث ، لا يفضي - بالضرورة - إلى توفر حالة من التطابق التام الذي يلغي هُويَّةَ النص المُستَدْعِي (الصّدى) أو يذيب ملامح شخصية مبدعه ، ولا يفضي - في الوقت ذاته - إلى نمط من التبسيط الذي يبددِ ما بين النصين من فوارق تحفظ للنص المستدعى مكانه، وتُبْقِي للنص الصّدى مشروعية الاقترابِ والملامسةِ وطموحَ التجاوز.

أما قصيدتا محمد عبدالكريم الشحي (فواصل من ذاكرة بحّار فينيقي) وعمر محروس (احتراق) واللتان تتفقان في الإطار الإيقاعي الحاضن لتجربتيهما فإنهما لا تستدعيان نصّاً شعرياً واضِحَ الملامحِ والانتماء، بل تستلهمان الملامح العامة لتجربة الشاعر اليمني الكبير عبدالله البردوني في أرقى درجات تطورها، وتتبلور في المزج بين آليات القصيدة الحديثة والقالب الإيقاعي الثرّ لقصيدة وُصِفَتْ ظلماً بأنها عمودية أو تراثية .

فمال محمد عبدالكريم الشحي إلى استفزاز حيوية النص من خلال صياغة متوترة وتماهٍ بين الذات والموضوع (الشاعر / الوطن) تحدوه - ورفيقه أيضاً - رغبةٌ صادقة في خَلْقِ ذائقة مغايرة لدى قارئٍ واعٍ. ويبدو عمر محروس أكثر انتماء لهذه المدرسة في جانبها المعجمي، فقصيدته تركّز على حالة إنسانية على قَدْرٍ كبير من التعقيد اقترب الشاعر منها - فنياً - بآليات واضحة، سواء على مستوى المفردة أو التركيب.

على أنني أسارع فأقرر أن وقوع هذه القصائد الثلاث في أسْر نَصٍّ سابق أو تجربة شعرية معاصرة لم يعق تميزها وبروز ذوات مبدعيها، عبر قريحة سخية وملكة إبداعية آخذة في النضج والاكتمال.

توظيف الشخصية التراثية:

للشاعر المعاصر ولعٌ بالاتكاء على التراث، تحدوه - في ولعه هذا - مبرراتٌ متعددة ودوافع متباينة، تتمثل في ثرائه "بالإمكانات الفنية والمعطيات والنماذج التي تستطيع أن

تمنح القصيدَ.. طاقاتٍ تعبيرية لا حدودَ لها فيما لو وصلت أسبابها بها ، ولقد أدرك الشاعر... أنه باستغلاله لهذه الإمكانات يكون قد وصل تجربتَهُ بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير" [9].

ومن بين شعرائنا الذين اتخذوا من الشخصيات التراثية (أسطورية وتاريخية)، وسيلة لاستجلاء معنى أو إشاعةِ شعورٍ أو تدعيمِ موقفٍ أو رأى. يأتي محمد عبدالكريم الشحي في قصيدة (فواصلٍ من ذاكرة بحار فينيقي) نسيجَ وَحْدِهِ، إذ وجدناه يوظف شخصية (السندباد) توظيفاً محكماً وما ارتبط بهذه الشخصية الأسطوريةِ من تجسيد دقيق لمفهوم المخاطرة، ومجابهة بأس البحر، ومصارعة الظلمة والموج بحثاً عن الجزيرة الفاضلة، مازجاً - بعبقرية - بينه وبين الوطن حَدَّ التماهي فاتخذ من (السندباد) رمزاً لذاته، ومن الجزيرة الفاضلة رمزاً لعُمان عشقه الأول ومعشوقته الأخيرة فقال:

يــا بحــرُ يــا سِــفْرَ قدّيــس يُرَتِّلــه ... مَـوْجٌ يـردُّ صدى المجـدافِ للحجـر
ويــا اصطخابــاً أراق الملــح نكهتــه ... علـى تخـوم مـن المحـار الـدُّرر
هَـبْ لي زمانــاً مــن الوَجْـدان تعرفـه ... يلتـاث حـرفي إذا مـا ضـجّ في فكـري
يومـاً تـهاوى شـراعي شـاحباً وَجِـلاً ... وللزوايـا انتحـارٌ شـبَّ عـن وطـري
بواخــرُ الليــل فينيقيــةَ عــبرتْ ... وسـندبادٌ يشـوبُ الصَّـبْرَ بـالقدر
وللسُّــدى همــهماتٌ خــاتلتْ وهَــوَتْ ... على ضفـافِ رؤىً ظمـأى مـن الخَـوَر

وإذا كان محمد الشحي قد وَظَّفَ شخصية (السندباد) مستفيداً من إيحاءاتها الخاصة وما يصاحبها من مناخ أسطوري، ووفق في التعبير بها توفيقاً جعلها أكثر التحاماً بنسيج قصيدته فإن سعيدة بنت خاطر اتكأت في قصيدتها (من سدرة الأقمار) على نمط آخر من أنماط الشخصية التراثية، فراحت تستصرخ التاريخ العُماني مستعينة ببعض الشخصيات التي حققت وجوداً فاعلاً، أمثال: الجلنْدى بن مسعود (مؤسس الدولة الإباضية في عُمان عام 132هـ) ومُهَنَّا بن جَيْفَر اليحمدي وسلطان بن سيف الثاني الملقب لشجاعته بقيد الأرض، فقالت:

مَنْ ذلك الآتي الذي ابتسمتْ له كُرَبُ الخطوبْ ؟
فمنَ (المُهنّا) حزمُهُ..
وَمِنَ (الجُلنْدى) وَمْضَةُ الفكر النجيبْ
وسقاهُ (قيْدُ الأرضِ) من وثباتِهِ
يمتاحُ نورَ الحقِ من تقوى القلوبْ

والشاعرة باستدعائها لهذه الشخصيات تشيع في تضاعيف قصيدتها قيماً روحية وفكرية ووجدانية مرتبطة بها وراسخة في وجدان هذه الأمة. والشاعرة إذ تتوسل إلى الوصول لوجدان المتلقى عن طريقٍ توظيف بعض مقومات تراثه تكون قد سلكت أكثر الطرق تمهيداً، وأشدّها تأثيراً أيضا.

على أن توظيف الشخصية التراثية - وإن فتح أمام الشاعر المعاصر آفاقاً دلالية رَحْبة - لا يخلو من مخاطر ومحاذير، فمحمد عبدالكريم الشحي رغم توفيقه الكبير في توظيف شخصية (السندباد) إلا أنه وقع في فخ استدعاء شخصية "كاد الإسراف في استخدامها يسلبها كل طاقاتها الإيحادية ويفقدها كل إشعاعاتها الرمزية" (10) .

وسعيدة بنت خاطرٍ لم توفق في التعبير بشخصياتها رغم ثرائها وتحققها تاريخياً، إذ جاء استخدامها جزئيا، متخذة من الشخصية المكتنزة بالدلالات بديلاً إشاريا أحاديَّ الدلالةِ، يعمق معنى ويوجز فكرة، ويُعدّ هذا النمط أبسط صور التوظيف وأكثرها سطحية أيضا.

كانت هذه الوقفة القصيرة قراءة عجلى لثلاثة محاور دلالية هيمنت على النسيج الفني للقصائد، أردت لها أن تكون صُوىً على دَرْبٍ قارئ يسعى لاقتناص فرصة تذوقٍ أوسع ورؤية أفسح.

د. أيمن ميدان

﴿فواصل من ذاكرة بحار فينيقي﴾

(المركز الأول)

محمد بن عبدالكريم الشحي

للنّجْـم ذاكـرةُ الإبحـار والسـفر ... وللمـدى المخملـي البـوحُ بـالصور
يُعـايث الحلـمُ أهـدابَ التوجّـسِ في ... بسـاطك الرافـل المسـكون بـالحذر
يـا بحـر يـا سِـفرَ قدّيـس يرتلـه ... مَـوْجٌ يـردّ صـدى المجـداف للحجـر
ويـا اصطخابـا أراق الملـك نكهتـه ... علـى تخـومِ مـن المحـار والـدرر
هـب لي زمانـا مـن الوجـدان تعرفـه ... يلتـاث حـرفي إذا مـا ضـجّ في فكـري
يومـا تـهاوى شـراعي شـاحبا وَجِـلا ... وللزوايـا انتحـارٌ شَـبّ عـن وطـري
بواخـرُ الليـل فينيقيـة عـبرْت ... وسـندبادٌ يشـوبُ الصـبر بـالقدر
وللسّـدى همـهماتٌ خـاتلتْ وهـوت ... علـى ضفـافِ رُؤى ظمـآى مـن الخـور
كـان احتقانـا بلـونِ الريـح ينفثـه ... ليـل يـزفّ نقـاء الصمـت للخطـر
المـوج يكـبر والإعصـار في شَـبَق ... يصـبّ لعنتَـه الخرسـاءَ كالشـرر
يـا صـاري الانبعـاث الحـرّ منـذ متـى ... يعيثـك المـارد المـأفون بـالنذر؟
ألسـت عشـق الموانـي؟ كـم تبـث لنـا ... دومـا غـرام طقـوس كالسـنا العطـر
ألسـت ذاك المديـر الأفـق تحرثـه؟ ... لـك المحيطـات غنّـتْ شـامخ السـير

كــأن شـــطر مداراتـــي يرجرجـــه هــذا القتــام الــذي ينثــال في تَــتَر
لـفّ الضلـوعَ صقيــعُ الخــوفِ وانطفــأت روحُ القنــاديل تقريعــا مــن المطــر
هنــا تــهامى رفيــفُ الضــوءِ ممتطيــا نفــحَ اللبــان كريــق الطــل في السّــحر
تنفــسَ الصبــحُ ميـــلاداً ونورســه غنّــى، فلــوّى، ذراعَ اليــأس والخــدر
مَــنْ ذلـك الشـاطئُ الأقصــى؟ أيجمعـني؟ لمــن تــراه امتــداد السـاحل القمــري؟
لم النخيــل اشــرأبّتْ والوجــوم لــوى عنانــه؟ يــا تــرى مــا وجهــة الخــبر؟
قـالوا: هـي الوَعْـدُ أحضـانُ الأمـان هنـا هــذي "مَجــانُ" مــلاذُ الحَــبُّ للبشــر

﴿ الراقص العجوز ﴾

(المركز الثاني) بدر بن علي بن سلطان الشيباني

(م)
حَرّك ... قدماً ... أخرى ... وتقدَّم
ثانيةٌ تبقى كي تُكْمِلَ دورةَ حزنك في لوحةِ رَقْصٍ
وَجْهُ الليل لها يستسلم
حرّك .. لا تبخس حَقَّ الأرْض حناناً
من راحة أقدامك يلثم
حرّك وتوزَّع أجزاء ... وأجزاء في ثانية
يكبر فيها بَدْرُ الكون
إذا أقدامك تمنحه السُّقْيا
في رَقْصَةِ مَطَرٍ تسقي الكونَ ولا تسأم

(ي)
بُمْ ... بُمْ ...
تشعل ناراً وتفجر أوردة
كانت خارطة الليل لها تُرسم
بُمْ ... بُمْ ...
ينهار جليد صفعته يد الريح
لكي يبقيك بعيداً لا تقدم
حرّك قد تمضي ثانيةٌ هي في عمرك كلُّ العمر

وقد تخطىء فيها ... لكنك تكتب في شاهد قبرك "إني أتعلم"
لا تخش ... تقدم ... تتقدم

(د)

بم ... بم ... بم
تجتاحكَ رعْشَةُ منتصرٍ ... منخذل ... لكن تبقى تتقدم
تتكبل أقدامك لا تقوى
ثمة حيات تلبس أقدامك دائرة القيد
... إني أتوهم
لكن القيد يضجُّ كعاصفة
يعجبها شكل ثبات الأشياء لكي ترغي وتهمهم

(أ)

بم ... بم ... لا تتقدم
ترسمُ كَفُّ الشمسِ أمامك خَطّاً
تلمحها فيه عناقيداً تلمسها الريح
لتخطف بصر الأشياء بدون تكلم
تمتد برقصتها في عمقك ... تسقيك جنوناً
يجعل عقلك مأخوذاً كالطفل إذا يحلم

(ن)

بم ... بم ... بم ... بم
أقدامُكَ لا تتحرك

ثانيةً تبقى كي تكملَ دورةَ حُزْنِكَ
في لوحة رقص ... لكنك لا تتقدم
وتظلُّ تراقبُ في صَمْت قَدَماً
كانت مُدُنَ جنونٍ لا تسأم
بم .. بم
تتقدم ...
تتقدم نحوك دائرةُ الميدان لتسرقَ قَدَماً
كانت دائرةُ الميدانِ بها تَحْلُمْ .

﴿ احتــراق ﴾

(المركز الثالث) عمر بن عبدالله محروس

يا شعرُ يـا نبضُ يا إحسـاس يـا أرَقُ
مــاذا هنــا؟ تمتمــاتٌ نفثُهــا قلَــقُ

مـاذا هُنـا؟ زمزمـاتٌ لسـتُ أفهمهـا
رُؤى مــن الوهــن أشجــانٌ لهــا عبــق

تداعيــاتُ أمــانٍ تجتــدي زمنـــاً
لكــي تــذوبَ هــوىً فيــه وتأتلــق

مـاذا تريـن هنـا يـا نفسُ؟ لسـت أرى
سـوى الفـراغـاتِ مـن جنبـيّ تنفتـق

هنـا مسـاحـاتُ صَمْـتٍ، وَحْيُهـا كسـلٌ
شـيءٌ مـن الخـوف بَـوْحٌ مالـه نَـزَق

تبلـدات وجـومٍ، هَمْـسُ ثرثـرةٍ
تسـاؤلاتُ حيـارى ملّهــا الفــرق

هيـا اسمعي لا أريد الصَّمْتَ يحرقني
أنــا هنــا بلذيـذ الصمـت أحتـرق

مــاذا تقوليــنَ؟ لا أدري، أرى أفقــاً
لكننــي لا أرى مــا لَوْنُــهُ الأفــق؟

إذن ستمضين بعـضَ الوقـتِ حائـرةً
أجـل إلـى أن يمـوتَ الحِبْـرُ والـورق

متــى يموتــان؟ لا أدري، أظنهمــا
لـن يقضيـا قبـل أن يستحكـم الغـرق

مــاذا تقوليــنَ؟ لا تعجــب، فليــس لنــا
إلا التـــــــــــــــأوه والآلامُ والأرق
إلــى متــى ســوف نبقــى هكـذا وجعــاً
متــى مــن الوهــن والأوهــام ننعتــق؟
غــداً إذا اتفقــوا تنفــكُّ عُقْدَتُنــا
وهــل سيأتــي الغَــدُ المرجــو ليتفقــوا
هيــا اتركـي الهَـمَّ هل أنشـدتِ أغنيــة؟
نعــم ومطلعهــا للصمــت مــا نطقــوا
عدنــا إلى الهَـمِّ، لا ننفــك فــي وجــع
لأننــا مــن صميــم الهــمِّ ننبثــق
أتعرفيــنَ، حديــثُ الصمــتِ ذو شجــن
لكننــي أبتغــي ليــلاً مــا لــه ألَــقُ
أريــدُ غانيــةً تشــدو وتُنْشِدنــي:
يــا حامِلَ الهَـمِّ قـد أودى بـك الحمــق
لأنتــي هاهنــا مــا عــاد يغضبنــي
أن أُبْصِـرَ الحَـرْفَ بالأشجـانِ يختنــق
أجْتَــرُّ أيامَنــا الأولــى فتبهرنــي
وأستفيــق علــى الآتــي وأنصعــق
مَن نحـن؟ لا أستطيـع الـردَّ، يلسعنــي
وَهَـجُ السـؤالِ.. فأدنـو منـه.. أحتـرق

❖ ❖ ❖

﴿مهد ومجد﴾

(المركز الرابع) سالم بن علي الكلباني

لمحـــة مـــن وجـــهك المبتســـم حرّكــت نبــضَ العُـــلا في هممـــي
فـــإذا بـــالكون مَـــهْوى آلـــق وإذا بـــالغيب مَجْلـــى حُلـــم
وإذا بالشـــــمس في رفعَتِـــــها تتمنّـــى وطـــأةً مـــن قدمـــي
وإذا بــــالعِزّ والمجـــــد ومـــا حـــوتِ الدنيـــا بحـــبي شمـــم
وطـــني: واختلـــج القلـــبُ علـــى وَقعِـــها تعـــني عُمـــان الكـــرم
ويخلـــي ألـــف طيـــف باســـم خامرتـــه ســـكرة مـــن نغـــم
وطـــني والـــروح تفـــدي وطنـــا صـــان أمجـــادي وأعلـــى قيمـــي
مَـــنْ تراثـــي وأنـــي مســـتقبل مغنـــمَ الفخْـــر وفخـــر المغنـــم
وبعيـــني صـــورٌ مشـــرقة منـــك يـــا أزهـــى وأبـــهى مرســـم
تفتـــح الآفـــاق لي تمنحـــني شـــرفا أنـــي إليـــها أنتمـــي
مـــن تراثـــي والمـــدى يرفعـــني لمـــدىً أسْـــمى وضـــيءِ الأنجـــم
كلمـــا جـــاوزتُ عليـــاءَ انـــبرتْ أختُـــها تـــهتف بـــي أن أقـــدم
والطموحـــات الـــتي أحملـــها تتحـــدّى بـــك كـــل الأمـــم

تظفر الفخر أكاليل على	هامة مسكونة بالشمم
وطني يا كل ما أملكه	وأفدّيه بروحي ودمي
عفو تأريخك إن لم أبده	صوراً ساحرة في كلمي
فكبير أنت والجهد على	قدر الجاهد فاعذر فمي
عجز التفكير أن يرقى إلى	مستوى هذا الجلال الأعظم
أنتَ فوقَ الشّعْر والنثر وما	علم العقل وما لم يعلم
صانك السلطان قابوس حمى	بك أركان المعالي تحتمي

﴿من سدرة الأقمار﴾

(المركز الخامس) سعيدة بنت خاطر الفارسي

فَرَّ الفؤادُ من الضلوعِ الحانياتِ إلى الدروب
من مهده الغَضِّ الوثيرِ مُنَعَّما..
قد حَفَّهُ زَهْرُ الطيوب
أغراه حُسْنُكِ فارتمى شفقاً تلوّن بالغروب
وتعطّر الأفقُ السعيدُ بخَفْقَةِ الحُبِّ المهيب
قلبٌ به ضجَّ الحنين..
تهللت وجرت به قدم الوثوب
حيث التقاكِ مع الروابي العابقاتِ العَنْبَرِيّات الدروب
ومع النخيلِ المائساتِ جدائلاً رقصت على..
تمويجة الفلجِ الطروب
ومع التراب المخمليّ اللّمْسِ خَمْرِيٍّ السُّوب
فرأى عُمانَ سحائِبَ الشِّعْرِ التي..
انهمرت تسيل بعاطر العلم الخصيب
مَنْ ذلك الآتي الذي ابتسمت له كُرَبُ الخطوب!
به من "مُهَنّا" حَزْمُهُ ومن "الجُلَنْدى" وَمْضَةُ الفكرِ النجيب
وسقاه "قَيْدُ الأرضِ" من وَثَبَاتِهِ
يمتاح نورَ الحقِ من تقوى القلوب
مَنْ ذلك الآتي الذي غسلتْ عُمانُ بفجره شَتّى الذنوب
حين امتطى بَرْقَ العزيمةِ صادقاً..

نفض الثرى من مقلتيه مدامعِ الوجه الشحوب
من سِدْرَةِ الأقمار يسطع قابساً..
إطلالةَ النور البهيِّ، منادياً بالله.. أوبي
اسقي عُمان نُهورَ سَعْدٍ غيرَ قابلةِ النضوب
قابوس يا إشراقة..
هطلتْ بها مستبشراتُ المُزْنِ بالوَسْمِي السكوب
عهداً علينا لن نضيّع ما غرستم..
ما سكبتم في القلوب
سنمدُّ أغصانَ الفؤادِ المثمراتِ تَميسُ بالخيرِ العميم
نتدَرَّعُ الصبرَ الجميلَ، ونرتدي ديباجةَ العملِ الدؤوب
ونزاحمُ الشُّهْبَ البعيدةَ في مساراتِ الصعود
نُحيي المفاخرَ، والمآثرَ، والمناقبَ، وانتصاراتِ البروق
ونرشُّ بالنورِ الضَّحوكِ ضُحى عُمانَ فتزدهي..
بنضارةِ الثوبِ القشيب
وشذى طيوبِ الصحوةِ الكبرى ترفرفُ في الشمالِ وفي الجنوب
تسري فيشربُها الثرى، تخضرُّ أرواحُ الجدود .

الهوامش

(1) أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية / كلية الآداب ، جامعة السلطان قابوس .

(2) هذه القصائد فازت بالمراكز الخمسة الأولى في مهرجان الشعر العماني الأول الذي أقيم بقلعة نزوى (12ـ 16 ديسمبر 1998م) ، وكان كاتب هذه الورقة عضوا بلجنة التحكيم .

(3) الجاحظ : الحيوان (تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة 1956 ـ 1969م)ص 123 .

(4) يعد الجلندى بن مسعود بن جلندى الجلنداني المؤسس الأول للإمامة الإباضية في عمان ، تولى الإمامة عامين وشهرا ، فأقام الحدود وحكم بالعدل ودانت له عمان بالولاء ، مما أوغر صدر الخليفة العباسي أبي العباس السفاح فدفع إليه بحملة بحرية يقودها خازم بن خزيمة فاستشهد ورفاقه في موقعة جلفار (رأس الخيمة الآن). فضله الإمام السالمي على غيره ، فقال : لا أعدل بالجلندى إماما بعمان فإنه جمع الصفات الثلاث : العلم والعدل والشهادة ... انظر: ابن الأثير ، البداية والنهاية (دار الفكر العربي ، القاهرة 1967م) 59/10 ، السالمي ، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان (ترجمته) ، والسيابي ، عمان عبر التاريخ (منشورات وزارة التراث القومي والثقافة ، مسقط 1982م) 1 / 227ـ 255 .

(5) من أئمة عمان بالقرن الثالث الهجري (226 ـ 237 هـ) ، وترتيبه السادس في سلسلة الإمامة الإباضية ، بويع باتفاق العلماء بعد وفاة الإمام عبد الملك بن حميد العلوي ، وقد شهدت عمان في عهده من الازدهار والقوة ما لم تبلغه من قبل ، وقد اتسم بالهيبة والوقار ، ودامت إمامته عشر سنوات وتسعة أشهر . انظر : السالمي و السيابي (مصدرين سابقين) .

(6) كعب بن زهير : ديوانه (حققه وشرحه وقدم ل : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1997م) ص 65 .

(7) ابن حزم : طوق الحمامة في الألفة والألاف (ضبطه وحرر هوامشه دكتور الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، القاهرة 1985م) ص 136.

(8) حجازي،أحمد عبد المعطي: مرثية العمر الجميل (دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1982م) ص525. وانظر : فضل ،صلاح ، استراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي (www.geocities.com)

(9) زايد، علي عشري (دكتور) : استدعاء الشخصيات التراثية ص165 .

(10) المرجع السابق ص186 .

الروافد التراثية في شعر صقر بن سلطان القاسمي :

عزيزة بنت عبد الله الطائي[1]

للحركة الأدبية في جزيرة العرب تاريخ معرق ، لم ينحصر فيها وحدها بل انتقل بعد الفتح الإسلامي إلى تلك الأصقاع التي أصبحت محط سكن القبائل التي منحتها ، وصارت هذه البلاد المفتوحة مراكز أدبية ، وعلمية مرموقة ، وبالرغم من أننا نعيش في القرن الحادي والعشرين إلا أننا نجد أنفسنا غير قادرين على الانفصال عن موروث هذه العقلية الثقافية والأدبية التي اكتسبناها .

فهذه البقعة من الوطن العربي التي تمتد أراضيها ، تتمتع بموقع فريد كان محطا لأنظار الغزاة ، وقد أطلق عليها " قديما اسمان هما "[2]:

- البحرين : وهو الجانب الأوسط الشمالي من الخليج العربي وتمتد إلى سواحل شط العرب ، وتشمل أيضا الإحساء والقطيف .
- أما الثاني : فهو عمان ويشمل المنطقة الممتدة من هجر إلى سلطنة عمان اليوم .

ولهذا الموقع الجغرافي أثره في التاريخ السياسي والاقتصادي والفكري لهذه المنطقة على تعاقب الأزمنة فيه ، حتى أكسبه شهرة تجارية عالمية ، كانت عاملا من عوامل مطمح العديد من الطامعين في ثرواته منذ مطلع القرن الثامن عشر، حيث أطلق المستعمرون على الساحل الممتد " من خور كلبا الواقع على ساحل عمان اسم الإمارات المتصالحة – أو المهادنة trunicaloman في سنة1820 بعد أن كانوا يطلقون عليه ساحل القرصنة "[3]. وقد لعبت القبائل فيه دورا هاما في مواجهة الدول المستعمرة من هولنديين وفرنسيين وبرتغاليين وفرس ، ومن ثم الإنكليز ، ومنها قبيلة القواسم .

كما كان لتنمية الجانب العقلي أثره في البيئة والحياة العامة التي عاشتها إحدى إماراتها وهي إمارة الشارقة التي تلي إمارة دبي من حيث الموقع ، كما أنها معقل القواسم بعد رأس الخيمة . وتتألف إمارة الشارقة من قسمين " الأول الغربي ويطل على الخليج العربي ، ومنه العاصمة الشارقة ، وهذا القسم الأكبر من الإمارة وتقع فيه أيضا واحة

الذيد وتتبعه جزيرة الحمرية ، والقسم الثاني يقع على ساحل خليج عمان شمال سهل الباطنة ويدعى بالمنطقة الشرقية ويتألف من خور فكان وكلبا بالإضافة إلى جزء من بلدة دبا وهو الحصن "[4].

وقد كان لإمارة الشارقة الدور الفاعل في نشر الوعي الثقافي ، وامتداده لبقية الإمارات المجاورة لها ، ويعلل الدكتور صلاح العقاد سبق هذه الإمارة بقية جيرانها في النهضة العلمية إلى " أن بواكير التعليم في منطقة الساحل تمت على يد سلفيين من نجد ، ولما كانت الشارقة أكثر الإمارات تأثرا بالحركة السلفية ، فقد اعتاد أهلها الاهتمام بالتعليم "[5] ويبدو أن هذا الحس الثقافي كانت له بعض المعوقات التي فرضتها بريطانيا حيث يشير أحمد قاسم البوريني إلى منشور قديم رآه عند السيد إبراهيم المدفع الذي كان سكرتير الشيخ سلطان بن صقر متضمنا منهاج المكتبة التيمية ويذكر فيه أن من الممنوعات " الحديث في السياسة ، الجدال ،المغيبة ، التدخين، استعارة الكتب ، الجهر بالقراءة ، الكلام العالي ، الجلوس ، أوقات الصلاة "[6] فقد أدرك البعض منذ تلك الفترة خطورة تلك المناشير التي تفرضها بريطانيا على تلك الشعوب في الفترة التي كان يحكم الإمارة الشيخ سلطان بن صقر القاسمي والد شاعرنا فيحق لنا القول إن الدور الثقافي الذي لعبه وأرسى دعائمه الشيخ سلطان بن صقر القاسمي وأعوانه من أمثال إبراهيم المدفع الذي كان له الأثر الجلي ، والريادة الخالصة في سبق إمارة الشارقة شقيقاتها بالدور الثقافي، ففي عهده وبتشجيع منه للحركة الثقافية والأدبية " أسس المثقفون في البلاد الصحف الثلاث والتي كان يحررها إبراهيم المدفع بخطه الجميل على ورقة كبيرة ويضعها على باب مجلسه ويطلب من زملائه القيام بنسخ خمس نسخ ثم يقوم بتوزيعها على السوق ويقدم نسخة لحاكم البلاد سلطان بن صقر"[7] كما كان للأحاديث العربية والسياسية التي تدور في مجالس الشيوخ والوجهاء أثرها الكبير " وإذاعة صوت العرب لها مكانة بين تلك الربوع وما تذيعه من أخبار يؤخذ قضية مسلمة . وتلي ذلك إذاعة الأهواز التي تبثها إيران ، ومن الغريب أنً كلا الإذاعتين على طرفي نقيض "[8] كما يشير الطائي إلى أثر هذه المجالس فكانت بمثابة المدارس والأندية " وقد تأسس في الشارقة ناد كان له دوره في الاحتفالات وتشجيع الأدباء ومنه ظهر خلفان بن مصبح وصقر القاسمي وسلطان بن عويس ، وقد حضرت إحدى حفلاته عام 1941م فأدركت الدور الذي يقوم به حاكم الشارقة الأسبق المرحوم سلطان القاسمي والأستاذ إبراهيم المدفع في

تشجيع الشباب"[9] علاوة على ما تذكره المراجع من وجود المكتبة الضخمة التي تحوي أمهات الكتب . كل هذه الأسباب كانت لها رؤية مستقبلية للحياة التي تحياها إمارة الشارقة بعد ذلك ، وقد سار ابنه صقر على نهجه في الاهتمام والنهوض بالجوانب الفكرية والعلمية حيث يعود إليه الفضل في بناء النهضة العلمية الحديثة في الشارقة.

فيذكر محمود بهجت سنان أنه زار الشيخ صقر في ديوانه الرسمي سنة 1964م وكانت قاعة الديوان عبارة عن "مكتبة ضخمة تضم أنفس الكتب الأدبية والعلمية القديمة منها والحديثة"[10] أما الصحف فقد كانت تصل إلى موانئ دبي والشارقة من العراق ومصر والسعودية والبحرين والكويت وسوريا "وغيرها من المجلات والصحف العربية التي كانت تصل إلى الطبقة المثقفة في الإمارات من البلاد العربية نظير اشتراكات سنوية ... ومن هؤلاء ... الشيخ سلطان بن صقر والشيخ صقر بن سلطان"[11] ، ويبدو أن حركة التأليف أخذت طابعا خاصا في الشارقة حيث كان لكتابات"الأدباء من أمثال إبراهيم المدفع وسالم العويس ومبارك بن حمد العقيلي وسلطان بن صقر القاسمي "[12] أثر كبير في السير بحركة التأليف إلى تطورها مما أبرزت العديد من الشعراء كان لهم في إعطاء الحركة الشعرية في الإمارات مذاق خاص؛ لذا لا غرابة أن كان العديد من الباحثين ينعتهم بالرواد ، وإذا جاز لنا أن نصنف هؤلاء مع نمو الحركة الشعرية في الإمارات فلا نجد أفضل من تصنيف الدكتور يوسف نوفل حيث يعدهم مدرسة شعرية في الإمارات متمثلة في جيلين " الأول ويمثله : سالم بن علي العويس (1887 – 1959) والثاني ويمثله : صقر بن سلطان القاسمي (1924 – 1994)، وسلطان بن علي العويس ، الذي ولد 1924 م ، وخلفان بن مصبح (1923 – 1946) "[13] والحركة الشعرية في دولة الإمارات كما في باقي الدول العربية أفرزت مذاهب واتجاهات فلا غرابة أن نجدها في تغير واطراد فهناك الشعر التقليدي والشعر الحداثي وقصيدة النثر ولكل من هذه الاتجاهات أعلامه البارزون، غير أن ما يهمنا هو موضوع الدراسة الذي يمثل الجيل الثاني من شعراء الإمارات من جماعة الحيرة حيث يصفهم محمد العبدالله " بالمخضرمين "[14].

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

إن الحديث عن صقر بن سلطان القاسمي بحاجة إلى دراسة متأنية لا لكونه حاكما لإمارة الشارقة في المدة من (1950 – 1964 م) فحسب ولا لقرضه الشعر ، بل لأنه جمع عدة جوانب هيأته لأن يكون واحدا من أبرز أصحاب الموقف القومي ودعاته في منطقة

الخليج العربي وأرجاء الوطن العربي كافة ، وواحدا من أبرز الشعراء المجددين في منطقة الخليج العربي بحسه الخاص وصوته المتفرد المتميز الذي استطاع أن يتخطى حدود المحلية وينطلق بمواقفه وشعره إلى رؤية شمولية لها مفهومها الإنساني العام البعيد عن حياة القصور والأبراج بالتفاعل مع متطلبات ومعاناة أمته ، الأمر الذي جعله ينوع في أغراضه الشعرية وتلمس منها مشاعر الإنسان العادي الذي يعيش حياة طبيعية مع شعبه ومعاناته ونضاله ؛ ولهذا نجده ينشدُ للأرض والشعب ، ويغنى للجمال غناء العاشق الملهم ، ويتبادل رسائله الشعرية مع العديد من أصحابه ، كما أن وضعه كأمير ساعده على التجوال والسفر في أنحاء العالم (من دول أجنبية ، وعربية) في مرحلة كان الوصول إليها ليس يسيرا للمواطن الخليجي الأمر الذي عمل على صقل شعره مما أكسب هذا الشعر مذاقا خاصا في الموضوع والتصوير.

والدارس لشعر القاسمي يلحظ ارتباطا وثيقا بين تطلعاته في الحياة العامة ورؤاه الشعرية ؛ مما أكسب شعره قوة ، ولا أريد التركيز عند دراسة شعره على هذا الارتباط كثيرا ، وهو ما ذهب إليه الرومانتيكيون من أنَّ الشعر تعبير عن ذات الشاعر وانفعالاته تمثل في رواده من أمثال بليك و وردزورث وكوليردج وشيللي وكيتس ، من توضيح ما أطلقوا عليه مهمة الخيال الخالق " بوصفه طاقة تكشف عن عالم خاص له صفة الكمال بالنسبة للعالم العادي، أكدت في الوقت نفسه ، عند معظم هؤلاء الرواد صلة هذا الخيال بالعالم الحسي . ومن هنا اصطدم بفكرة عدم الرضا عن الواقع ، والحنين إلى عالم آخر "[15] حتى جاء إليوت بنظريته الموضوعية مهاجما فكرتهم أنَّ الشعر تعبير عن المشاعر ومؤكدا أنه هروب من المشاعر من خلال نظريته التي يلخصها قائلا : " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني إنما يكون بإيجاد (معادل موضوعي) لها . وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث ، تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة ، بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية "[16] وهذا ما أجده في تجربة القاسمي الشعرية ، وسيكون فاتحة للمنهجية التي سأتناولها في هذه الدراسة ، كمنطلق لشاعريته لتحقيق المعادل الموضوعي من خلال أن الشعر عنده ليس تعبيرا عن المشاعر بمقدار ما هو هروب من المشاعر وما تفجره العاطفة من الفكرة الملحة بطاقاتها الشعرية .

أولاً: سيرة حياته

ستتناول هذه الدراسة المفاصل الرئيسة لحياة القاسمي دون الوقوف عند جزيئاتها باعتبار أن الدراسة تهدف إلى رصد علاقة شاعرنا بتراثه .

وإن كانت حياة صقر مليئة بالمواقف السياسية التي أكسبته صفات القائد القدوة ، باعتباره الأمير الذي شارك بأدبه في تأجيج المواقف النضالية للعرب بعد الحرب العالمية الثانية فله في كل مرحلة قصيدة ، وكان لهذا أثره على مواطنيه ، في تأكيد تواصلهم مع إخوانهم العرب ، إلا أن ما يهمنا هو وجهه الشعري ، فحياته بحاجة إلى دراسة مستقلة تعنى بتاريخه وسيرته الذاتية. وسأتناول حياة شاعرنا ممهدة لها بهدف الوصول لأبرز المؤثرات التراثية في شعره والتي ساعدت على تنمية موهبته وصقل شاعريته ، ومكنته أن يكون أحد شعراء الإحياء في منطقة الخليج العربي.

وإذا كان من وقفة عند حياة شاعرنا ونشأته فهو سليل قبيلة القواسم والذي تؤكده المصادر أن أصولها ترجع إلى موطنها سامراء في العراق حيث نزلت " ساحل عمان في النصف الثاني من القرن السابع عشر . وهم من قبيلة تعود بأصولها إلى عدنان ، وبموطنها الأصلي إلى سامراء بالعراق وتم لهم الاستقرار في وطنهم الجديد في النصف الأول للقرن الثامن عشر وظهروا كقوة بحرية متفوقة في القرن الثامن عشر والعقدين الأوليين من القرن التاسع عشر وبسطوا سلطانهم على ساحل عمان فيما بين قطر وخور فكان ... بل امتدت سيطرتهم إلى الأراضي الإيرانية وإلى أرجاء الخليج العربي"[(17)] ، إضافة إلى ذلك يشير صاحب كتاب إمارة الشارقة قائلا : " نزحت من العراق من سامراء وديار بني قاسم ... وكانت قد انحدرت إلى ساحل عمان منذ نيف وثلاثة قرون تقريبا في عهد جدهم الأكبر (كايد القاسمي) واستقرت في القرن السابع عشر على القاطع الغربي للخليج العربي واتخذت من مدينة (جلفار) رأس الخيمة مقرا لها ، وصرفت اهتمامها إلى البحر حتى تمكنت من بناء أسطول قوي لها "[(18)] . والشاعر نفسه يقر بهذه الأصول فيذكر أن جده العاشر كايد القاسمي أول من نزح منهم وما زال هناك أبناء عم له[(19)] ، ولا يهمنا الفترة التي نزحوا فيها من بلادهم بقدر ما يهمنا أنهم كانوا أصحاب شدة وبأس وحب للمغامرة عرفوا بها منذ أواسط القرن الثامن عشر حيث استطاعوا بناء قوة بحرية .

هؤلاء هم أجداد الشاعر ، لهم تاريخ مجيد ، وأصحاب شجاعة ، وقوة مراس ، وجرأة عرفهم التاريخ بها .

ولد الشيخ صقر بن سلطان بن صقر بن خالد بن سلطان القاسمي بالحيرة، وهي إحدى ضواحي مدينة الشارقة في الثالث من مايو سنة 1924 م ، ويكنى بأبي سلطان نسبة إلى أكبر أبنائه من الذكور . تزوج في أول شبابه وعمره لا يتجاوز ثمانية عشر عاما ، وله من الأبناء ثلاثة من الذكور ، وسبعة من الإناث .

وحديثنا عن القاسمي الأمير والشاعر يحتم علينا أن نتحدث عن البيئة التي نشأ فيها وساعدت على تشكيل الخطوط الرئيسة لشخصيته ومعتقداته وعلى رأس هذا كله إمارة الشارقة بلدة الشاعر بصفة عامة ، وضاحية الحيرة بصفة خاصة فلقد كان لها دور بارز في إعطاء الحياة الفكرية والأدبية العديد من رجالاتها فوالده الشيخ سلطان كان شاعرا ومحبا للشعر والشعراء جامعا لهم في مجلسه وله اطلاع واهتمام بالأدب العربي "وأحسن من هذا أنه كان يعنى بالقضايا العربية ، ويلم بها إلماما جيدا، وكان له اتصال ببعض العاملين في حقل القضية العربية "[(20)] كما أخرجت الحيرة سالم بن علي العويس ، وسلطان بن علي العويس ، وأحمد بن علي العويس ، وخلفان بن مصبح رواد شعر الإمارات. وجد الشاعر لأمه من قبيلة الشامسي أعرق القبائل العربية في المنطقة وهو الشاعر الشيخ عبد الرحمن بن محمد الشامسي .

فتح الشاعر عينيه وكانت بلاده تتنابها الأطماع ، فقرأ عن الدور الذي قام به أجداده القواسم في مقارعة قوة البرتغاليين ، ودفع خطر الإنكليز في المنطقة ، والأطماع الإيرانية لبعض جزرها .

وقد أسلفت أن هذه المنطقة عانت من العزلة الثقافية مقارنة بمثيلاتها في باقي الدول العربية فكان التعليم مقتصرا على الكتاب لذا فهو التعليم الذي تلقاه القاسمي فحفظ بعض سور القرآن الكريم ، وألم بالقراءة والكتابة ومن هنا يكمن إبداعه المبكر في قرض الشعر ، وتكوين رؤية ثقافية سياسية فكان عصاميا في صقل ثقافته ، إذ طور نفسه بنفسه كسائر أبناء جيله من المثقفين والأدباء ، ويخبرنا صقر عن بداية تعليمه في مقدمة ديوان الفواغي إذ يقول[(21)] " فقد أدخلت (الكتاب) قبل أن أخطو إلى السابعة وكانت رؤية أستاذي الأول بدء الدراسة على يديه صدمة نفسية عنيفة لي فقد كان هو الفظاظة

بعينها وكانت الشراسة قد امتزجت بالقسوة مزيجا بنيت منه كل خلية من خلايا أستاذي هذا وظهرت معالمها ... وأعتقد أن ذلك كان كافيا ليمنع أي ابتسامة اللهم إلا ابتسامات السخرية والاستهزاء من التفكير بمداعبة ثغري طوال عامين قضيتها وهو جلادي ... ثم انتقلت إلى شيخ وقور (توفي رحمه الله) كان مهيب المظهر بلحيته المسترسلة له قلب فياض بالعطف والحنان بما جعلني أرتاح ما بقيت معه اللهم إلا في اللحظات التي أذكر فيها انه أستاذ حيث كنت أنفر منه رغم كل حسناته ولكنه أحسن الله إليه أنساني بعض مصيبتي فحفظت على يديه ما يحفظه من القرآن الكريم وعرفت ما يعرف من مبادئ القراءة والكتابة وكان عهدي به هو آخر عهدي بالدراسة " ، ويبدو أن أستاذيه كانا على قدر بسيط من التعليم كأي مطوع آنذاك ولا نعرف عن أسماء معلميه إلا أن أحدهما هو "الشيخ حسن بن تميم ، وقد كانت له حلقة مشهورة يمارس فيها التعليم "[(22)] وقد درس القاسمي على يديه ويبدو لي أنه ليس هو من نفر منه شاعرنا ، حيث تشير المصادر التي أرخت للتعليم في الإمارات إلى الشعبية الطيبة التي كان يحظى بها الشيخ حسن بن تميم . كما يخبرنا القاسمي عن المرحلة التالية لتعليمه : " فقد انتقلت من مرحلة التعليم مرحلة الطفولة إلى الفروسية وحمل البندقية والرماية وما إليها مما تقتضيه حياة الرجولة " ، ومن الممكن اعتبار ما سجله القاسمي بمثابة منطلق نتكئ عليه بما تحمله من سيرة ذاتية كتبها ، ونستطيع أن نحدد منها ستة مؤثرات لتعلمه هي :

1. تعلمه مبادئ القراءة والكتابة .
2. حفظ ما تيسر له من القرآن الكريم .
3. رياضة الفروسية والرماية .
4. مكتبة والده العامرة بالكتب المتنوعة بالموضوعات خاصة الأدب .
5. تربيته العربية الأصيلة ، والإسلامية الوادعة .
6. الحياة التي كانت بمثابة المدرسة في صقل شخصيته حيث يشير إلى تحمله المسؤولية حين أشرف على أعتاب الرجولة .

وهكذا استطاع القاسمي أن يحظى بتربية هيأت له المناخ الملائم ليجمع بين الصفات العربية الأصيلة والثقافة الأدبية الواسعة بعد أن أفاد من شجرة الفكر والأدب

التي ساعد على تنميتها بيئته المحيطة وجوه الأسري فقد انحدر من أسرة جل أفرادها يقولون الشعر.

أما هواياته فقد تنوعت ، فإلى جانب القراءة والاطلاع ، ونظم الشعر كان محبا للخيل ممتطيا لها ، وعاشقا للفروسية حيث كان لديه إسطبل في الشارقة ، وكان في مصر كثيرا ما يرتاد مزرعة الزهراء بالقاهرة وهي أكبر مكان لتربية الخيول العربية الأصيلة ، كما كان محبا للطيور يتعهد تربيتها ويحرص على اقتناء أحسن أنواعها المغردة منها خاصة ، لذا فكان طبيعيا أن يكون على دراية برياضة القنص حيث كان مولعا بالصيد بالصقور التي اعتاد على ممارستها أهل الخليج ، كما كان محبا للزراعة والورود ولوعا بالقراءة عنها وله محاولات لتهجينها بنفسه ، ويذكر أهله أنه عندما كان يسافر إلى الدول الأجنبية كثيرا ما يحضر معه أحسن الأنواع من الطيور المغردة ، وأفضل الفصائل من الورود والزهور .

كان هذا جانباً يسيراً من حياة القاسمي العامة . أما الدور الذي قام به للنهوض بإمارته فقد تعددت أعماله ، وتنوعت مساعيه بين الفكري والصحي والسياسي والاقتصادي ، وتشير المصادر التي أرخت لحياة القاسمي وفترة حكمه أنه " استهل حكمه بضم كلبا وخور فكان وما تبعها من قرى "[23] عند توليه حكم البلاد وشعر بالحاجة إلى نشر العلم والسير بإمارته في مدارج التقدم حتى تصبح دولة عصرية لها كيانها وقد بدت إمارته تزهو باهتمام ملحوظ ثقافيا وصحيا وتتفق المصادر التي أرخت لتاريخ المنطقة إلى دوره في السير بإمارته ونموها حتى شمل هذا التأثير بقية الإمارات المجاورة لها.

فما أن تولى الشيخ صقر الحكم حتى شعر بالحاجة إلى النهوض بإمارته بخطة تضمن لها الحياة الحضارية المنطلقة من أصالة شعبه ، وتطلعهم إلى دولة عصرية لها كيانها بين الدول العربية ، فقد كان يطمح بفضل الجهود المبذولة ، والثقة الصادقة من شعبه أن تكون إمارته متكاملة من جميع المرافق العامة التي تضمن لهم الحياة الرغيدة .

ولكن المتتبع لحياته لا يغفل جانبا مهما تمحورت حياته حوله ، وهو الدور السياسي الذي قام به في سبيل استقلال إمارته وإخراجها من تحت وطأة الحماية التي فرضها الإنكليز، لما لها من منطلق أساسي في الحياة التي قضاها بعد هذه الخطط التطويرية التي كان لها الأثر البالغ في قيادة إمارته إلى التقدم والتحديث بفضل جهوده التي كانت

اللبنة الأولى لهذا فقد كانت له مواقف سياسية أفضت به إلى الاقصاء والسجن ثماني سنوات ، وعند انتهاء مدة الحكم أسكنته حكومة أبوظبي بقصر في مدينة مصفح إحدى ضواحيها وظل يتردد بين القاهرة وأبوظبي ، وكانت وفاته في القاهرة يوم الخميس الموافق 9/ 12/ 1993 م ، وكان دفنه رحمه الله يوم الجمعة 10 / 12 / 1993 م في إمارة رأس الخيمة بدولة الإمارات العربية المتحدة .

وبذلك انتهت رحلة رجل أحب بلاده من المحيط إلى الخليج ، وأفنى حياته من أجلها وضحى بأهله في سبيل عزتها فأكرم به من رجل .

كانت تلك العجالة جانبا من حياة شاعرنا قضاها بين مهاودة وصراع،وأمل ويأس في خضم حياة ملؤها انعطافات ومسارات متباينة، طبعت شعره بمذاق عذب خاص، وتفردت معانيه ورؤاه الشعرية بميزة لا نجدها إلا عند شعراء صاغهم جبروت القدر، وعظم قضائه،حيث يشير أصدقاء الشاعر إلى أنه بقي على ثباته في المنفى،لم يندم على ما كتبته له الأيام.

" سألقى الرزايا ضاحك السن — جحافلها لا يطرق الخوف لي قلبا
هازما فإما حياة العز يشرق نورها — وإما ردى أشتقه للعلا دربا
يلومون أن ضحيت بالملك والغنى — مراض عقول ما وعوا للعلا حبا
ولم يعلموا أني أثرت معالما — لدرب به أرضيت في عملي الربا
وأن حياتي للمعالي رخيصة — إذا قدمت يوما إلى وطني قربا[24]

وأخيرا ليس لنا من وقفة مع القاسمي سوى الإشارة لبعض الصفات التي طبعت شخصه بطابعها الخاص ، فقد أشرنا عند حديثنا عن حياة الشيخ صقر القاسمي إلى جانب من شخصيته، وعما يكمن في نفسه من مطامح وآمال جسام يصبو إلى تحقيقها ويحفز الآخرين على الأخذ بها ، وإذا كان أبوفراس الحمداني " استطاع أن يكون الأمير الطامح ، والقائد الشجاع ، والفارس المقدام ، وصاحب النفس التي تتسم بالعزة "[25] فلقد تمكن القاسمي من جعل هذه الصفات رافدا من روافد شخصيته بالإضافة إلى روافد أخرى متعددة تصب في منبع واحد ، هذه الملامح العامة لتلك الشخصية يضاف إليها ملامح أخرى لعل أبرزها : ثقافته العربية الأصيلة أدبا وتاريخا وشعرا ، وتمسكه

بعقيدته ومذهبه السياسي القومي ، وتفرع علاقاته الاجتماعية وكثرة جولاته بين الدول العربية والأجنبية ، ملامح متنوعة هي التي شكلت مساره الشعري.

يقف صاحب كتاب إمارة الشارقة واصفا الشيخ صقر إثر زيارة قام بها بصدد الكتابة عن المنطقة قائلا : " كان مثالا للشخصية العربية في أسمى معانيها ونبلها وهو يتحلى بروح ديمقراطية طيبة وهمة عالية تحذوها روح الشباب المتوثب العامل في سبيل رفاهية شعبه وتقدمه . لا يميل إلى التبجح والمديح صريح القول ثابت الرأي يعطف على رعيته ويتحسس بأحاسيسهم . وكان همه الأول أن يمنح الله بلاده نعمة الذهب الأسود لكي يدفع بإمارته إلى مجال التقدم والرقي والازدهار الاقتصادي "[26]

هذا هو صقر القاسمي الإنسان ، عرفناه من مواقفه ، وشخصه ، وصفاته وما علينا الآن إلا الولوج لشعره ، لمعرفة مصادره من خلال الوقوف عند ثقافته الشعرية .

الروافد التراثية في شعره :

يهدف هذا المبحث إلى تبيان تجليات الروافد التراثية في شعر القاسمي ، فلقد وجد شاعرنا أمامه تراثا متنوع المصـــادر ، فأقبـــل ينهل من معينه بما تتيحه من موارد يثري بها تجربته الشعرية ليمنحها أصالة ، ويوفر الدلالات الفنية التي تخصب تعبيراته وصوره الإيحائية لتجسد وتعمق مساره الشعري ، واستقائه من ملامح ما زالت تتواصل في عطائها التراثي .

هذه السمة التي أعطت شاعرنا مدًّا ثقافيا بإيحاءاته الفنية ، تكاد تنتشر في دواوينه الشعرية، فقد تعددت وتنوعت مصادر ثقافة شاعرنا القاسمي ، بين الديني ، والتاريخي ، والأدبي ونهلت من معين الثقافة العربية حسب الموضوع الذي يتطرق له ، مراوحا بين البعد القومي ، والبعد الذاتي، وسيكون الحديث هنا عن أهم ما منحه الموروث من موارد وما اكتسبه الشاعر من دلالات.

أولا : الرافد الإسلامي :

لقد كان للموروث الإسلامي أثره ، حيث استمد منه الشعراء نماذج وصورا أدبية كانت مصدرا قويا لإيحاءاتهم وإلهامهم الشعري ، ويتجلى هذا المصدر جليا واضحا في

شعر القاسمي من تأثر بالمصادر الإسلامية وفي مقدمتها القرآن الكريم من آيات وقصصٍ قرآنية، إضافة إلى الحس الإسلامي العام الذي استمد منه العديد من الموضوعات .

نجد المعاني القرآنية تتوزع في قصائده لا سيما في الوطنيات والإلهيات والمديح النبوي والرثاء ، كما يبدو أثر شعراء الزهد والمتصوفة واضحا في إلهياته قصائده التي تمثل مرحلة الانكسار النفسي .

وقد يرجع الأثر الإسلامي على شعره إلى تعلمه الأول في الكتاب ، وتوجيهات والده التي كانت بمثابة الجسر الذي عبر فيه حياته ، ثم منعطفات حياة الشاعر التي كان يجد فيها خلاصه بالله عزَّ وجل ، ويفرد الشاعر القسم الأول في ديوانه (وحي الحق) للإلهيات ، ويخصها بسبع قصائد ، وقصيدتين في ديوانه (صحوة المارد) ، وقصيدة واحدة في ديوانه الأخير(لهب الحنين) ، إضافة إلى الحس الإسلامي العام في معظم قصائده ، ويعلق الدكتور حُوَّر على هذه الروح الإيمانية المزوجة بالتوبة والابتهال والخلاص بالله عز وجل وأثرها على الجيل الثاني من شعراء الإمارات قائلا : " إن هذه الروح التي انطلق بها صقر القاسمي تشكل منحى آخر غير الذي أخذ به سالم العويس وأحمد المناعي ، وهي مناحٍ أثرت الاتجاه في شعر الإمارات في بداياته الأولى ، وكانت هاديا للشعراء الذين مثلوا الجيل الثاني "[27] وكأن الشاعر بهذه الرؤية تنبأ لما حدث له لاحقا في بدايات حياته الشعرية حيث أخذت أشعارة طابع اليأس باللجوء إلى الله ، إلا أن هذا الأثر لا يبدو واضحا في قصائده الغزلية، وإن ظهر فبصورة الاستسلام للحب والمحبوبة من خلال المتضادات ففي قصيدة بعنوان (ضلال) :

" ضللتني عن الهدى فضلالي — ورشادي ، جميع ذا في يديها "[28]

وجمال محبوبته الأخاذ كجمال سيدنا يوسف عليه السلام

"يا يوسفي الحسن ما لك هكذا — حطمت آمالي وخنت ودادي[29]

وإيمانه بالقضاء والقدر يجعله منطلقا لحبه فيقول :

" فكنت قضاء الله إن رمت صده — تلقت يدي من مقلتيك الدواهيا "[30]

ووقوع حب السمراء في قلبه كمهبط الوحي

" يا مهبط الوحي المقدس في سما قلبي الكبير "[31]

وتعلقه بالمحبوبة شغله حتى عن أداء نوافله فيقول :

" فلا هجعت ولا صليت نافلتي   ولا خلوت بنفسي أويخلاني
إلا وطيف حبيبي حاضر أبدا   والشوق يمسكه حلما بأجفاني " (32)

ويواسي الشاعر نفسه بعودة الحبيبة عن هجرانها له متمثلا القصص القرآني بقوله:

" وعل من فك أيوبا ورد على   يعقوب يوسف في عز وسلطان
يعيد طيب ليالينا التي سلفت   فالدهر أرحم أن يودي بوجداني (33)

هكذا نجد شخصيات الأنبياء هي الأكثر شيوعا ، فقد أحس أن ثمة روابط تربط تجربته العاطفية وانكساره بابتلاء الأنبياء، فأيوب الذي يرمز للصبر على البلاء ، وعودة يوسف ليعقوب . والعبرة في القصص القرآني متمثلة في شعره فوصية لقمان لابنه في سورة لقمان حين يوصي ابنه :

" بني واس ذويك الأقربين فلو   قدرت قاسمت أبناء الورى نفسي
واطلب هدى العلم لا تكسل فرب فتى   بالعلم نجى من عيب ومن دنس
والحلم والصبر لا تهملهما أبدا   والحزم واصدع برأي الكيس الندس
وأعبد إلهك لا تشرك به أحدا   فأنت في طاعة الرحمن في حرس (34)

وينبهر من جمال دمشق وكأن هذا الجمال أزلي رددته مزامير داود حيث يقول :

" وهل مزامير داوود يرددها   مِن عالم الغيب مَن بالسحر حلاها
أعادها فتنة للناس سابية   ولوّنت بنثير الورد مسراها (35)

ونلاحظ أن شاعرنا يؤكد كثيرا في استدعائه لشخصيات الأنبياء بذكر العلم مباشرة في التعبير وهذه تعد " أقل آليات الاستدعاء فنية " (36)

وتتجلى الفكرة الإسلامية في الكثير من أبيات قصائده مؤكدا من خلالها الأبعاد المستقبلية الناتجة عن تمثلهم لحقائق التنزيل ، ولعل هذه الأبيات التي نسوقها تؤيد ذلك حيث يتوجه في الخطاب إلى قومه :

"يا قوم عودوا إلى لغة القرآن والتمسوا منه الهدى ، فهو نعم المرشد الهادي
فمنه مع كل عصر درســــه فــإذا أهملتمـــوه فمــا عز بمنقـاد[37]

ويتمثل قول الله عز وجل من سورة يس ﴿ إِنَّمَآ أَمۡرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيۡـًٔا أَن يَقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ﴾[38] في البيت الآتي من قصيدة (رباه) :

" يا حي يا قيـوم يا مــــن أمـره في"كنْ" دعوتك فاستجب لدعائي[39]

ويضع الشاعر دائما نصب عينيه قوله تعالى : ﴿ وَٱعۡتَصِمُواْ بِحَبۡلِ ٱللَّهِ جَمِيعٗا وَلَا تَفَرَّقُواْۚ وَٱذۡكُرُواْ نِعۡمَتَ ٱللَّهِ عَلَيۡكُمۡ إِذۡ كُنتُمۡ أَعۡدَآءٗ فَأَلَّفَ بَيۡنَ قُلُوبِكُمۡ فَأَصۡبَحۡتُم بِنِعۡمَتِهِۦٓ إِخۡوَٰنٗا وَكُنتُمۡ عَلَىٰ شَفَا حُفۡرَةٖ مِّنَ ٱلنَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنۡهَاۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ لَكُمۡ ءَايَٰتِهِۦ لَعَلَّكُمۡ تَهۡتَدُونَ ﴾[40]

وفي هذا المعنى يقول :

" إن في ديننـــا اعتصــام وئــام هــو مـن خطـة الشـقاق بَـراء
أســوى ديـــن أحمــد وهـــداه خطــة نستســيغها سمحـــاء
دع دروب العقـوق فالشـرق جســم مــلأ الحــب قلبــه والإخــاء
أتــرى خطــة الشــقاق ســبيلا للـهدى وهـو مـا رجـا الدخـلاء
فاعتصم بالوئـــام عهـدا وثيقا إذ بـــه وحده ينير الرجـاء[41]

وتتجلى الأخلاق القرآنية في معظم أبيات قصائده من خلال استنهاض قومه ، أو فخره بنفسه، أو مواقع الحكمة، أو النصح والإرشاد ففي قصيدة (قومي) يوبخ قلمه بهذه الأبيات :

" دع مــداراة ذا ، وإقتــاع هـــذا لست تجـني مــن كـل هــذا فتيــلا
وأماشــيك أن تجــامل فـــردا إن داء النفـــاق كــــان وبيــــلا
كن مع الحق واقمع البطل واصـدع تــــك سيفـا في راحتـــي مسلـولا

إلى قوله :

يـــا لقومـــي أردة ؟ وافتراقـــا ؟؟ وصــدودا عــن الهـدى ونكــولا ؟؟
فبـدارا إلى المنـــــــادى فإنـــا قد سئمنا ، قولا وصبرا جميلا[42]

ويفيد من قوله تعالى :

﴿ مِّنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا۟ مَا عَـٰهَدُوا۟ ٱللَّهَ عَلَيْهِ ۖ فَمِنْهُم مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُۥ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ ۖ وَمَا بَدَّلُوا۟ تَبْدِيلًا ﴾ (43)

" هبت ضحايـاهم في كـل موقعـة ... تملى لهم كيل ما شادوا وما عملوا

فمنهم من قضى لم تبـك ميتتـه ... ولا درى أهلـه مـا الـحزن والثكـل

ومنهم في مهب الريح تقذفه الأ ... يدي فـلا وطـن يؤويه أو عمل (44)

كما تبدو قوافيه متأثرة بفواصل الآيات القرآنية وخير مثال نسوقه على ذلك قصيدة (مهر المحبة) التي تذكرنا بفواصل الآيات في سورة مريم ونقتطف منها هذه الأبيات :

"أيـها المـالك الفـؤاد ترفـق ... لا تدعـني أقضـي الحيـاة شـقيا

خـافي مـولاك يـا نفـور بقلـبي ... إنـه كـان وعـده مأتيـا

أنـا ذاك الـودود يـا منيـة النـف ... س ومـا جئـت فيـك أمـرا فريـا

غيـر إني قدسـت فيك جمالا ... أتراءاه دائمـا قدسيـا (45)

ويخص الفتاة العربية بهذه النصائح الإسلامية ويدعوها أن تسير على نهج القرآن الكريم بحس الداعية الإسلامي فيقول لها :

" سيري على نهـج الكتـاب فإنـه ... ما ضَلَّ من تخذ الكتاب مثالا

هو سلم الدنيـا ودستور الهدى ... وضيـاء أفكـار هلكن ضلالا (46)

وقد أخذت شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم دلالات متنوعة ، فهو رمز للإنسان العربي في انتصاره وعذابه. وفي هذا يتوجه بالخطاب لأبناء قومه قائلا :

" قـل لأبنـاء يعـرب أيـن مجـد ... بلـغ الخـافقين عرضـا وطـولا

قل لشعب النبي هذا هو الوحـي ... ينـاديكم أجيبـوا الرسـولا

إن صـوت الرسـول لا زال يدعـو ... اجمعـوا أمركـم وردوا الفضـولا

يـا لقومـي أردة ؟ وافتراقـا ... وصـدودا عـن الهـدى ونكـولا ؟

فبـدارا إلى المنـادى فإنـا ... قـد سئمنا قولا وصبرا جميلا (47)

كما أنها ترمز للثائر الحامل لواء الجهاد في سبيل الحق والخير الإنساني . وفي هذا

يعبر القاسمي قائلا :

" إن في ديننـا اعتصـام وئـام ... هـو مـن خطـة الشـقاق بَـراء
أمن الدين أن تشن على البعض ... مـدى الدهـر غـارة شـعواء
أسـوى ديـن أحمـد وهـداه ... خطـة نستسـيغها سمحـاء
دع دروب العقـوق فالشرق جسم ... مـلأ الحـب قلبه والإخـاء (48)

وهناك دلالة ركز عليها شعره حملتها شخصية الرسول عليه السلام ، وهي ازدهار الماضي العربي وتألقه ، في مقابل الحاضر. وفي هذا الملمح يتوجه بالخطاب للرسول ناقلا له صورة حاضره قائلا :

" طـه فـداك أبـي وأهلـي كلـهم ... أولا تطـل علـى سـواد الحـاضر
القـدس أولى القبلتـين سـليبة ... وعُمـان بـين مغـامر ومـهاجر
وعلى ربا القدس الشريف قذائف ... تـردى الأبـي بكلمـة مـن غـادر
ربـاه تضحيـة كثـورة خـالد ... أو طـارق تحـي تـراث الغـابر
إني لأغضي الطرف من خجل إذا ... شاهدت ما بين الخيام حرائري (49)

وفيه يتأسف الشاعر على ماضي أجداده ويخاف على دينه أن يزول على حد قوله في عنوان قصيدته (رفقا بدينك أن يزول) فيقول :

" فـإذا بعرضـي يسـتباح ... علـى حمـى قـدس البتـول
وإذا بـأقدام الطغـاة ... تجـوس في مسـرى الرسـول
وإذا بنـا مائـة الملايـين ... الأبـاة نحـاذر أن نصـول
لا بـل وأحقـر أن نقـول ... وليـت أنـا لا نقـول
ربـاه عفـوك إذ نقـول ... بغـير هديـك مـا نقـول
ربـاه ضيعنـا هـداك ... فحـق أن نحيـا فلـول
ر بـاه أهملنـا الأمانـة ... فاشـتفى منـا العـذول
فـأرفق بدينـك أن يهـان ... وعـز دينـك أن يـزول (50)

كما أنه رأى في شخصية سيدنا المسيح ألما حمله في دعوته إلى السلام :

" فحملتُ مِن ألم المسيح دعاءه ورفعت فوق الشامخات محمدا
نورين من هَدي السماء تقاسما روح المحبة والسماحة والهدى"[51]

ويتضح نظرة شاعرنا في الجمع بين الديانتين من مفهوم إسلامي ، يتمثل في تلك الملامح لشخصية المسيح التي وردت في القرآن :

" باسمِ الصليب سيوف الغدر مشرعة بالآمنين وحق الله مقتطع
قد غلّفوا باسم عيسى ما يخالجهم من سورة الحقد أو ما سوغ الطمع"[52]

هذا جانب من ثقافة صقر الدينية وتمثله لأحد الروافد التي استقى منها ثقافته الشعرية وهو القرآن الكريم ، أما السنة النبوية فنجد لها مكانا عنده لتأثره ببعض الأحاديث النبوية الشريفة وفي هذه الأبيات التي يصور فيها الشرق:

" أرى الشرق مهما بدد الغرب شمله وعاثت أيادي البغي فيه بإرغام
لكالجسم إما عضو لما به تداعت له الأعضاء بالألم الدامي"[53]

فهي أبيات استمدها من الحديث النبوي الشريف الذي يقول فيه الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم : " مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم كمثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى "[54] ويقول :

" وعلموا الطفل حق الله واجتنبوا الأو هام من قبل أن يغريكم الندم"[55]

والحديث الشريف : " ما من مولود إلا يولد بالفطرة فأبواه يهودانه وينصرانه ويمجسانه .."[56] وهي لفتة تربوية جديرة بالنظر لاهتمامه بالدور التربوي للمربي، وثقته بدور النشئ. كما يسترشد الشاعر بقول النبي في خطبة الوداع "لا فضل لعربي على عجمي ولا لعجمي على عربي ولا لأحمر على أسود ولا أسود على أحمر إلا بالتقوى"[57] قائلا:

" ألم ينادِ بنا لا فضل بينكم ؟ فما لنا نتحداه بعصيان
قم للمصلى وشاهد ما الذي أمرت به الشريعة من عطف وإحسان
قم فيه تلق الملا فيه سواسية لا فضل بينهم إلا بإيمان
عهد النبوة وضاح شعائره الأمر شورى فلا فضل لإنسان
إحدى شعائر طه بل وأعظمها ينير قنديلها الدنيا ببرهان"[58]

كما يوظف القاسمي من الموروث الديني شخصية منبوذة حلت عليها اللعنة لتمردها على إرادة الله ، وهو الشيطان وهو يتفق مع النزعة الرومانتيكية حيث احتضنوا تمردها كتعبير عن النزوع إلى الحرية وكان رائد الرومانتيكين في التعبير عن تمرد الشيطان " هو الشاعر الإنجليزي ملتن في الفردوس المفقود ... يصور فيه المؤلف النزعة إلى الحرية والاستقلال ، والاعتماد على الحجة ، وقوة الشخصية إزاء القوى التي تفوق قدرته "(59) وبمناسبة العدوان الثلاثي على مصر يتمثل هذا الشيطان في شخص الرئيس جمال عبد الناصر قائلا :

" مارد هب من عميق سباته ... يتحدى الخطوب في وثباته
جاوز النجم رفعة وسناء ... والمنى الرحب في سموسماته
يلهث الفكر حين يسمو إليه ... فسل الوهم هل درى عن شياته
فإذا بالعظيم أحقر وغد ... تتعالى العيون عن نظراته (60)

ويستفتح أخرى موجها خطابه للإنسان العربي قائلا :

" ثر على البغي ماردا جبارا ... يتحدى الأهوال والأخطارا
ثر كما كنت عاصفا يسحق البغي ... ويكسو الطغاة خزيا وعارا
ثر كما كنت حسبك الله واحصد ... ما بدا من وجودهم أوتوارى
قدم الروح إن أردت حياة ... واركب الهول واصنع الأقدارا
عرفتك العلى فتاها فأحنت ... لك هاما وقدمتك شعارا (61)

هكذا نرى مدى ثراء المصدر الديني ، وتنوعه عند القاسمي بين القرآن الكريم والحديث الشريف والمعاني الإسلامية العامة ، ومن استدعاء لشخصيات دينية استطاعت أن تستوعب تجربة الشاعر بشتى أبعادها الفكرية والسياسية والاجتماعية والنفسية .

الموروث الصوفي :

يعد التراث الصوفي أحد أهم المصادر التراثية التي استمد منه الشعراء المعاصرون شخصيات وأصواتا يعبرون من خلاله عن أبعاد تجاربهم بجوانب الحياة المختلفة ، وليس

هذا بغريب فالصلة بين التجربة الشعرية الحديثة ، والتجربة الصوفية وثيقة " وتتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به " [62] ، ولعل الذي يهم هذه الدراسة هو بيان تجلي مسار هذا الموروث في شعر القاسمي وصلته به ، وتعامله معه من حيث التعبير به ، أو التعبير عنه ؛ بالوقوف عند روافد تأثره بالشعر الصوفي في ألفاظه ومعانيه ، وأثر الشخصية الصوفية في إيحاءات حسه الشعري ، ولعل حساسية القاسمي، وقلقه المستمر تجاوزا المألوف في أشعاره مما يحدو بنا أن نقف عند هذا الجانب بغية كشفه ، من خلال معانيه المنتشرة في ثنايا أشعاره المتنوعة، بين قومياته ، وحبه ، وتأمله .

ضمن هذه الإيحاءات المتداخلة والمتضافرة التي عبر عنها شعر القاسمي في التصوف، والتي سأتناولها من جانبين في شعره : الأول : الشخصيات الصوفية ، والثاني : الرؤية الصوفية .

فالجانب الأول يتمثل في البعد السياسي والاجتماعي عند المتصوفة ، فحياة الحرمان والتقشف عندهم كان مبعثها الرهبة من عذاب الله ، وإذا كثر ذم الدنيا وسرعة زوالها والدعوة إلى الاعراض عنها ، وفرصة للتزود بالعمل الصالح لأنها إلى زوال ، مستحضرا هذا من خلال التعبير به دون تمثل الشخصيات باستعارة البعد السياسي فليس غريبا " أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه والتي مرت بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه وليس هذا إلا ايمانا منه وتأكيدا من جهة أخرى لوحدة التجربة الانسانية "[63] .

ومن الشخصيات التي يستحضرها القاسمي ضمنيا في قصائده (الحلاج) متمثلا محنته من خلال صوته الذي جهر به ، فهو يتكلم لأجل أولئك الذين حرموا طعم الحياة الرغيدة من أبناء وطنه قائلا :

" لا تطلبي صلواتي إن معبدها — قومي وأرضي وجيراني وأولادي
فكل شبر به نفسي موزعة — وكل موطن عز فيه ميعادي
طوفت في الأرض لا من أجل غانية — ولست للمال يوما بمنقاد
لكنما لعلا قومي ومعتقد — صدق وقفت عليه غر أمجادي
أفنى لكيما يعيش الكادحون على — أرضي وأشقى لتحيا أمة الضاد[64]

وهو مستحضر محنة الحلاج بالثورة على المجتمع محاولا أن يكون صاحب الكلمة المؤثرة فيه، فما كان إلا أن أقاموا عليه مأتماً بقتله :

" ألم تعلمي أن إمرءا خانه الحجى — وشك بنصر الله ليس بمسلم
وأن فتى لا يطلب الموت ميت — وما المجد إلا أن يعطر بالدم
فكم من فتى مثلي رأى الحق واضحا — ونادى فأصمى في الفؤاد بأسهم
قضى نحبه باليأس حتى إذا ثوى — أقاموا عليه مأتما بعد مأتم(65)

والقاسمي يستحضر ما حدث للحلاج عند محاكمته ، فيكتب مستحضرا وجه التقارب في المأساة نفسها من رد له لصديقه في سجنه قائلا :

" لا تلم قاضيا توهم موتي — مات منه الضمير والوجدان
كم بتاريخ أمتي من قضاة — كان ديانهم هو السلطان
عاش قتلاهم بكل مكان — وطواهم باللعنة الخسران(66)

أما صدى (رابعة العدوية) فيبدو جليا في قصيدة (ابتهال) بقافيتها الكافية وبمضمونها تذكرنا بأبيات رابعة العدوية في الحب في الذات الإلهية :

" أعوذ بنور وجهك أن تكلني — إلى نفسي وتحرمني هداكا
وهانت عندي الدنيا وعزت — أماني الكبار إلى رضاكا
عبدتك واحدا وزهدت فيما — عداك فصن يقيني عن سواكا
أخافك ؟ لا فعفوك يا إلهي — ضمان حين يسعدني لقاكا
رجائي قد أزال الخوف عني — بأنك لا تعذب من رجاكا(67)

فهذا الغزل في الذات الإلهية يعبر عن غايته في الالتحام الروحي والعاطفي ، ولا شك أن القاسمي كان يتمثل تمثلا كليا أبيات رابعة العدوية لفظا ومعنى .

أما الجانب الآخر وهو الرؤية الصوفية في شعره فتجلى في المحاور الآتية :

- الحب الإلهي :

التوحد مع الله وتعلقه به والخلاص التام له ، ويتجلى ذلك واضحا في مضمون إلهياته كافة وتبدو النظرة الصوفية في مقطوعة (توحيد) :

" أحبـك حتـى لوتعـرَّض هازئـا — فؤادي إلى السلوى هجرت فؤادي
ووحدتُ فيك الحب حتى لوانبرى — سـواك شـريكا مـا أطـاع قيـادي
تعـال إلى نفسي فضمد جروحها — وللعين فانفـح دمعهـا برقـاد
وخذني كما تهوى ويهوى لك الصبا — أسيرا فما لي من غرامك فادي[68]

إن هذا الحب يتطلع فيه الشاعر إلى معاني الجمال التي رآها المتصوفة في الحب الالهي التي اتخذت وجهين عندهم " فظاهرها منصرف إلى الجمال الحسي ، وباطنها مقصود به الغاية في الجمال الخالد "[69] .فالشاعر يعاني لذلك جاءت لغته محملة بنكهة الصراع التي يعاني منها العشاق والمحبون فالشعر الذي " عبَّر عن المعاناة أقرب ما يمس النفس ويحركها من الشعر الصوفي "[70] نذكر هذه الأبيات التي تصور إيمان الشاعر ، ويقينه برحلة الموت :

" ويلي إذا ما جفَّ ريقي في غد — ومشى دبيب الموت في أوصالي
ودفنت وحدي وسط قبر مظلم — ومضى الذي أرجو ومن يرعى لي
وتُركْتُ لا عمـلٌ يقربـني إلى — ربي : وجاءت كالدجى أعمالي
وتقربت نار العصاة فهل سوى — يـا رب عفـوك مذهبـا أوجالي
يا سيدي ورجائي مالي يلـة — في الصالحات تعد بالمثقال[71]

كما توسل الصوفية بالله من أجل تقوية الصلة الروحية ، وهذا ما نجده عند القاسمي ففي قصيدة (أغثني) التي يستمد معانيها من صفة المؤمن في اللجوء إلى الله وخلاصه إليه والتوكل عليه بملامح الروحية الإلهية عند المتصوفة حيث يقول :

" إلهي إليك المشتكى وإليك ما — أعانيـه يـا ربـاه مـن حسـراتي
إلهي أغث يا عالم الغيب كربتي — وفـرج بمفتـاح الرضـى كربـاتي
دعوتك يا من لا سواك إذا عدت — جحافل خطـب مظلـم الجنبـات
أغثني أغثني يـا عليم بحالتي — ولق بموفور الرضا دعواتـي[72]

- شعر الطريق إلى الله :

عرف عن المتصوفة أنهم يجتازون في طريقهم إلى الله مرحلة أولية غايتها إماتة شهوات النفس ، وتطهيرها من علائقها في الدنيا ، ومن كل ميل لغير الله .

ويطلق الصوفية على هذا اللون " من الترويض النفسي اسم المجاهدة "[73] وبهذا يتخذ الطريق إلى الله مقام التوبة عند المتصوفة الزهاد بالتجرُّد كلية إلى الله ، وهذا مظهر واضح في معظم قصائد القاسمي الدينية فهو حيث يقف مستسلما متضرعا لله عز وجل داعيا له :

" إلهي وفق للرشاد طريقي — لأرشف من نهر الحياة رحيقي
إلهي عفوك عن ذنوبي فإنني — بلطفك عند النائبات وثوقي
إلهي أشكومن نكوصي عن الهدى — وإصرار نفسي بالهوى وعلوقي
إلهي قد أعطيت نفسي سؤلها — وجزت بها في الغي كل مضيق
إلهي لا أنفك أرجوك رحمة — يدب بها روح الهدى بعروقي
إلهي لا أنفك أرجوك نظرة — تراح بها نفسي وينبع ريقي [74]

وهكذا يتجلى الحب عند القاسمي بنظرته الصوفية لأن الحب الإلهي كما رآه المتصوفة " هو من قبيل الحب لذاته (الله) ، أي أنه بريء من الغرض منزه عن المنفعة ، فليس هو من قبيل الخوف من النار أوالطمع في الجنة "[75] .

كما تجدر الإشارة في هذا السياق إلى الأثر الصوفي في شعره من خلال التوحد مع الله وتعلقه به والخلاص التام له ويتجلى ذلك واضحا في مضمون إلهياته كافة وتبدو النظرة الصوفية في مقطوعة (توحيد) التي يقول فيها :

والخلاص بالله عز وجل وطلب الصفح والغفران عن ذنوب أثقلت كاهل الشاعر ، وهو جانب مهم ينتشر في شعره كلما مر بمرحلة من اليأس :

" خالقي من سواك يا رب يرجى — في الملمات وافتقاد المعين
خالقي من سواك يغفر ذنبي — خالقي من سواك يدري يقيني
أثقلتني الذنوب يا رب حتى — أوشك اليأس رب أنْ يُعْمِيني
سدرت في الظلام نفسي وضاعت — في الأماني نفسي وتاهت ظنوني [76]

- الإعراض عن الدنيا والزهد :

نظر شعراء المتصوفة في بداياتهم متأثرين بشعراء الزهد ، وهي قصائد في عمومها ذات غرض أخلاقي تعبدي أكثر منها ذات نزوع روحي ، وتبرز الفكرة الدينية عند القاسمي في قصيدة (صروف الدنيا) التي يقول في بعض أبياتها :

" ثلاثة أيام فيوم فقدته ــــ تحن على تفريطه وتلام
ويوم شقاء كلما رمت حاجة ــــ تصداك هم جامح وسقام
ويوم ترجى أن تفوز بصفوة ــــ وللدهر عما ترتجيه مرام (77)

ونلاحظ أن هذا التقسيم يشير بقوة إلى تأثره بنماذج المتصوفة في شعرهم ونثرهم على حد سواء وهم بهذا يفيدون من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم وأقوال الزهاد والعباد .

- السكر الصوفي :

لقد اهتم المتصوفة بتحليل ما كانوا يعانون منه من أحوال بالتحليل الباطني ، وبالتبصر من خلال الظواهر الروحية التي تتجلى لهم منها السكر بوصفه حالة ذاتية عالية ، ونعني بالسكر الصوفي " تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي ، وقد امتلأت بحب الله حتى غدت قريبة منه كل القرب "(78) كما تحدث المتصوفة عن الكأس والشراب " والشراب الصوفي ليس خمرا تدير الرأس وتثقل الحواس وتضرب غشاوة على القلب ، بل هي على العكس ، توقظ النفس وتنعش الوجدان ... "(79) فكيف تجلت رؤى السكر والكأس في شعر القاسمي . شاعت هذه الألفاظ في شعره واستولت على تعبيراته في حبه كما استولت تجلياتها على قلب الصوفي في حبه فحضور الحبيب عند الصوفي هو محو لذاته، وهذا ما نجده في شعر القاسمي حيث يقول في مقطوعة بعنوان (حينما تسكر الشفاه) :

" إنْ تَكنْ أسكرتْ سواي مدام ــــ فانتشى من رحيقها وتغنى
فلقد أسكرت شفاهُك حبي ــــ وتهاوى قلب المعنى وجنا
قبليني فدى شفاهك عمري ــــ دونك العمر لا يمثل معنى
واشربي من يدي كؤوس أماني ــــ وخلي دنياي لحنا وفنا (80)

وفي قصيدة (روضة) التي يقول في بعض أبياتها :

" سكـــر ولا ســـكر الدنـــا ن إذا تعتقـــت الدنــــان
وأفـــاق مــــــن حلـم السبــا ت نجي ألحـــان القيــان[81]

أما الخمر فلها وضع متميز في التراث الصوفي الأدبي حيث كانت رمزا للمحبة الإلهية " اقتضى ذلك أن تنحل المفردات الأخرى المرتبطة بهذه الخمر ... إلى ما يساوق البناء العرفاني للرمز في جوهريته "[82] وهذا ما فطن إليه القاسمي عندما أخذ يحيل المفردات إلى إشارات ورموز تلوح من وراء الألفاظ إلى ما يتعاطاه العرفانيون والمحبون الإلهيون ، وهكذا ولهذه الخمر تحولات رمزية فالخمر تبدو شمسا مشرقة ، والنجم والهلال تحولان من التحولات الرمزية للبدر ، وألحان والدنان ألفاظ أخذت تحولاتها الرمزية لدلالاتها الذاتية المختلفة . وفي قصيدة (وحي مكة) يقول :

" وكم سقتني خمرة الحب غادة إذاما رنت هـــد المتيم حورها[83]

ويقول في قصيدة أخرى :

" يـا ليـل طـل بـالله إن الهـوى معـي وقـد نامـت عيـون الحبـيب
الكـــأس والأحـــلام في نشـــوة والبـدر مـن همـس حديـث حبـيب
وركـنـا فـــي النجـم في هالـة تضفي على الدنيا جمال المغيب[84]

- زوال الحجب :

يسعى الصوفي دائما أن يزيل الحجب والوسائط بينه وبين الحبيب ، لذا ففكرة الاندماج والاختلاط في المحبة هي أقصى ما ينشده الصوفي في علاقته مع ربه ، فقد رأى أن الشريعة هي أولى الوسائط التي ينبغي أن تنقى لتأخذ الشكل الأصيل فأطلقوا عليها الحقيقة ، ليتخلصوا من الأطر المقيدة لها ولذلك " جهدوا في تأويل الطقوس الدينية تأويلا باطنيا ، وتحويلها إلى رموز نفسية تطهر الباطن من درن الجسد ، وتكسبه خصوبة وحيوية ونقاء "[85] وفي هذا يخاطب القاسمي ربه كاشفا عنه الحجب والوسائط بلغة ملؤها التوسل والتضرع قائلا :

" يا عالم الغيب ما لي سيدي سند إذا شكوتُ له الآلام لباني
يا من كفلت حياتي في تطورها مر بعطفك الشامل المرجو يغشاني
رباه باسمك أدعو فاستجب لفم يدعوك : إنك ذو فضل وإحسان[86]

وبهذه الأبيات يتعمق الحس الصوفي عنده بهذه الصلة الحميمة من الحب ، بإزاحة الحجب متوسلا لذلك بالخلاص من أسر ملذات الدنيا .

- **المعرفة** : هذه الرتبة العليا عند المتصوفة ، وظفها القاسمي في شعره ، فشعوره الدائم بوجود الله باليقين والطمأنينة داخل نفسه ، وبيان حقيقة كنه الإنسان متمثلا في قصيدة (النور والتراب) التي نقتطف هذه الأبيات منها :

" أقول أخوك البدر وهو تراب ونور الضحى والشمس فيه شهاب
معاذ خلال النور فالنور عنهما أجل وأسمى محضر وغياب
تبارك خلاقا فما لغيابه دجى أو ضحى يخفي سناه سحاب
تضيء به في الكون أنفاس عاشق فما دونه في الليل عنك حجاب
أحلق في لألائه فيضمني فلي فيه تيه روحة وإياب
فيا أيها النور الملاكي رحمة بقلب صمته من هواك حراب
فخذ لي عشا فيك أحيي به المنى وادعو إلى لألائه فأجاب
فعد مثلما كنا ولا ثالث لنا سوى حر أنفاس طفاه رضاب
ولولاك مات الحب أوغاب أهله ولم يبق منه منهل وعباب
خلقنا الهوى من قبل أن يخلق الهوى فما قبلنا أو بعدنا فتراب[87]

إن هذه الأبيات تحمل في ظاهرها معنى غير الذي يخفيه الشاعر في ذهنه[88] ، لذا علينا أن نقف ونحن نتعمق في معانيها أن نقف إلى ما وراء النص من مدلولات غيبية (حجاب ، السنا ، النور، التراب) فالأبيات تعبر عن مقدرة القاسمي في تصوير حقيقة خلق الكون والإنسان من خلال الربط بين الجانب المادي والمعنوي وهو يتطلع إلى الجمال من خلال إبراز حقيقة الخلق الإنساني في البيت الأخير . وهكذا تكتسب تجربة الشاعر أصالة وشمولا بعنايتها بانفتاحها على إمكانات الإيحاء ووسائل التأثير .

ثانيا : الرافد التاريخي :

إن ظاهرة الحنين بالالتفات إلى الماضي وجدت مكانا واسعا لها عند شعراء العصر الحديث في منتصف القرن التاسع عشر فقد رأوا سوء حالهم ، وجبروت الآخر عليهم ، من خلال بعض الممارسات من استبداد وتغير معالم ثقافتهم ، كما أن شعوب الجزيرة العربية والخليج العربي شعروا بقصورهم الفكري ، والثقافي عن نيل حريتهم أمام الدول العربية الأخرى التي بدأت تنال استقلالها .

وقد نظر القاسمي لهذه الأحداث نظرة واقعية لها دلالتها الشمولية الباقية ، والقابلة للتجدد ، صالحة للتكرار من خلال مواقف وأحداث جديدة ، فهي إذن ليست ظاهرة عابرة تتلاشى وتنتهي بمرور الزمن وانتهاء الحدث ، وإنما ظاهرة يبقى صداها على امتداد التاريخ .

فكان أن نظر الشاعر في هذه المنطقة إلى ما حوله ، مستحضرا تاريخه المشرق بما فيه من دلالة البطولة في قائد معين ، أو دلالة النصر في كسب حدث ، أو معركة فكان أن أول هذه الأحداث واستغلها الشاعر المعاصر " في التعبير عن بعض جوانب تجربته ، ليكسب هذه التجربة نوعا من الكلية والشمول ، وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري ، الذي يمنحها لونا من جلال العراقة "(89) ، ولا يتجلى هذا الوعي إلا إذا استطاع الشاعر أن يختار من الشخصيات ، والأحداث التاريخية ما يوافق وطبيعة الهموم ، والقضايا الوطنية التي يريد أن ينقلها .

ويبدو شاعرنا القاسمي عارفا مستوعبا لتاريخ العرب فنجده يكثر من الإشارات إلى الأعلام والأحداث في شعره بحيث احتل هذا المصدر حيزا كبيرا لافتا للنظر في شعره القومي لذا فهو يركز على الأحداث التاريخية ، وإبراز شخصياتها . " وهذه ظاهرة طبيعية في أدب كل أمة تجتاز مرحلة البعث . والشعراء في هذه المرحلة صاغوا تماثيل لأبطالهم في قصائدهم وأحلوا أمجادها سويداء في قلوبهم ، حتى صار حبهم لجدودهم وجدا ، وإكبارهم لغابرهم تقديسا "(90) وليس غريبا على شاعر مثل القاسمي أن يتجلى هذا في شعره فبلاده عانت من وطأة النفوذ البرتغالي ثم رزحت تحت نير الاستعمار البريطاني ، وكان له الدور البارز في دخول إمارته في التحدي لصد النفوذ البريطاني وعدم الرضوخ لهم كما أسلفنا . لذا وجدناه يبدي رأيه في كثير من الأحداث التاريخية معولا عليها من

خلال قصائده ، كما لاحظنا أنه يلجأ إلى آلية استدعاء الشخصية بحيث تتواءم وبنية النص ، ووفقا لدلالته الكلية ، وهذا ما يركز عليه النقد الأدبي الحديث من فنية الشاعر الذي " يملك آليات استدعاء متعددة ، يتخير منها ما يتلاءم مع النص ، بحيث يكون لآلية الاستدعاء دور دلالي داخل السياق "[91] ففي افتتاحية ديوانه (صحوة المارد) يطالعنا البيت التالي الذي يعبر فيه بحس أكثر نبلا ومثالية عن واقع سرى فيه الفساد حين يستحضر ذكر دعوة سيدنا علي-كرم الله وجه - التي لم يقدر لها أن تصل لغايتها قائلا :

لو للشعوب اختيار في قيادتهـــا　　　ما ناصرت إبن هند في قتال علــي

ولعل هذا ما يجعلنا نعتقد أن الشاعر القاسمي يرى في نفسه بطلا لهذه المواقف خاصة فكما تضرع للمولى في إلهياته فهو في قومياته ذلك الداعية الذي يستحث قومه ، وإن كان الأمران متفارقين ولكنهما يلتقيان في تحقيق ذاته التي سلبت منه حيث يبدو الشاعر غير راض عن واقعه الذي فرض عليه وبات يؤرقه ، وسنتطرق إلى ذلك لاحقا في الفصل التالي عند الحديث عن مضامينه الشعرية .

وإذا حاولنا أن نصنف الشخصيات التاريخية التي وظفها فسوف نجدها تندرج تحت القواد والأمراء الذين يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا ، سواء بما حققوه من انتصارات وفتوح، أو بما أرسوه من دعائم العدل والديمقراطية وهذا في الغالب يستخدمه كما فعل أي شاعر معاصر " بطريق الاستيحاء العكسي لتوليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وتألقه وازدهاره وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره "[92] ومما يؤكد هذا ما استرشد فيه من أشعاره كثيرا بالتاريخ ففي قصيدة له بعنوان (مبدأنا لدى الحق صامد) يقول :

" ثلاث مئين بعد ألف تصرمت　　　وخالد فيها إن دعا الحرب خالد
فلا الشرق ينسى في الشآم فعاله　　　ولا وقعة اليرموك والخصم شاهد
أجبني مُذيقَ الخَصمِ في كل وقعة　　　يد الذل إن ناديت باسمك خالد[93]

فالأحداث التاريخية تجلت واضحة من خلال تمثل صراع المسلمين مع الفرس والروم لنصرة دينهم مستحثا قومه السير على نهجهم فعندما ينادي الشباب يتوجه إليهم بهذه الأبيات :

" وأعيدوا أيـام خـالد في اليرمو ك فالشـعب للكرامـة صـادي
إذ تلاشت من صولة الحق أيـد طالمـا أرهبـت قلـوب العبـاد
أيها الشرق ثب ، فقد جرف السـ يـل وحزتـك السـن الإنتقـاد
وارجـع الطـرف كـرة يتجلـى لـك ذاك الفخـار بـين الوهـاد
شـق ظهر الخصم والموج مـرغ وبأســبانيا هـــواة الجــلاد
فـإذا بالأشــم يحتلــه الجيــ ش ولذريـق في مجـال الجيـاد
يلفظ النفس والبطـاريق حيـرى وحماة الأسبـان في الأصفـاد (94)

وكثيرا ما يمتزج استرجاع الحدث التاريخي بالأثر القرآني ، فالبيت الرابع عنده يشـير إلى قولـه تعـالى ﴿ فَٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ هَلۡ تَرَىٰ مِن فُطُورٖ ۝٣ ثُمَّ ٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ كَرَّتَيۡنِ يَنقَلِبۡ إِلَيۡكَ ٱلۡبَصَرُ خَاسِئٗا وَهُوَ حَسِيرٞ ﴾ (95).

ولا يغفل الشاعر أجداده العرب في الأندلس فيذكر قومه بقوله :

" فيم التخاذل يا قومي وما بزغت في الغرب شمس هدى ، لولاكم الباني
ألسـتم الباسـطين العـدل في أمـم ألسـتم خـير مـن يعـزى لإحسـان
تلـك المآثـر فـي الزهراء شاهـدة تبكي أميــــة ذات العز والشـآن (96)

وأجداد الشاعر كان لهم الباع الطويل في الفتوح ، لذلك يستحضر القاسمي تلك القصائد التي خلد شعراؤها بفضل تجسيد الجانب المشرق للواقع والانتصارات لأمتهم ، ومن هذا توجيه الحث بمخاطبة قومه بروح أبي تمام مستنكرا خذلانهم وتقاعسهم بهذه الأبيات :

" أبـني العروبـة أيـن أرواح الفـدا والعـزم يـهزأ بـالخضم الزاخـر
أيـن الألى فتحـوا الفتـوح ودوخـوا بـالحق والإسـلام كـل مكـابر
بذلوا عن العرض الكريم دمـاءهم مالي أراه اليوم طعمـــة فاجر (97)

ولا يغفل الشاعر ما فعله الفراعنة في مصر وشيدوا من حضارة دانت لها الشعوب ، غير غافل دعوة إخناتون إلى التوحيد قائلا :

" دم العروبة يجري في منابتها ... من عهد رمسيس مهما الأدعيا ابتدعوا
عبادة الواحد إخناتون قدسها ... من بعدما عبد الضُلالُ ما صنعوا[98]

ومن ثم يعرج إلى موقعة حطين التي أبلى فيها قومه بلاء كبيرا مع الصليبيين فيقول في القصيدة نفسها :

يا يوم حطين والأبصار شاخصة ... والسيف يحصد منهم ضعف ما زرعوا

وهكذا نلحظ أن الفكرة الملحة في القصيدة الواحدة تتشعب إلى أكثر من مثال لدعمها في سبيل إقناعنا وإخراجها بصورة أقوى ، بالتدرج التاريخي المنطقي فهو يؤكد حضارة مصر وهي ممتزجة بالإسلام .

وهذه مصر في آياتها عِبَرٌ ... أبقى على الدهر مما خلد الباني
فسل أبا الهول عن عمرو وعترته ... أولى العزائم من أوس وقحطان[99]

وإذا أردنا الحديث عن استحضاره للشخصيات التاريخية نجد القاسمي يستحضر الشخصية أثناء حديثه عن الأحداث والمواقف ، وبهذا " تتحول الأدوار أوالأفعال الدالة إلى دوال ، وتتحول الشخصيات المستدعاة إلى مدلولات "[100] .

والقاسمي مغرم بثلاث شخصيات لا تغيب عن ذاكرته هي : **الرسول** - محمد صلى الله عليه وسلم - ، وخالد بن الوليد ، وعمر بن الخطاب إضافة إلى شخصيات أخرى من التاريخ الإسلامي كان لها الدور البارز في نصرة الإسلام من خلال الفتوحات الإسلامية وتحرير أراضيه مثل : طارق بن زياد ، وموسى بن نصير ، وعمرو بن العاص ، وصلاح الدين الأيوبي . فحين يناجي الرسول ينقل له صورة حاضر أمته ويستنجده بشخصيتين كانت لهما الصولة في التاريخ الإسلامي قائلا :

" طه فداك أبي وأهلي كلهم ... أولا تطل على سواد الحاضر
القدس أولى القبلتين سليبة ... وعمان بين مغامر ومهاجر
وعلى ربا القدس الشريف قذائف ... تردى الأبي بكلمة من غادر
رباه تضحية كثورة خالد ... أوطارق تحيي تراث الغابر[101]

فهذه الأبيات تمثل دفقة شعورية وموسيقية واحدة (فداك ، وتضحية) وهي

تستدعي شخصية الرسول من خلال التآلف التاريخي بالربط بين وقائع حقيقية متشابهة . وتلح صورة ومواقف خالد بن الوليد في مخيلته ولا تكاد تفارقها:

" أيـن وليـد العـرب واسـطوله وجيشـه في الغـرب يـروي الرمـاح
يخضع للشرق قـــلاع العـدا في الغـــرب والشرق حمى لا يباح
يـا هـل درى مـا مـس أحفـاده مـن عزلـة الشـكوى وذل النـواح
هـذه الشـام الـتي دوخـت أعداءهـا .. لعداهـا تبـاح
فـأين موسـى أيـن عملاقـها أيـن انـزوى عنـها فتاهـا صـلاح
أبعد ما قـــادت مغاويرهـا أشبالها أمست حمى مستبـاح(102)

فقد صرح الشاعر بدور كل من خالد بن الوليد ، وموسى بن نصير من خلال الدور القيادي الذي قام به كل منهما .

والشاعر لم يتنكر لجذوره حين تراءت له (سامراء) بعراقتها التاريخية كذلك تذكر خليفتها المعتصم بهذه الأبيات :

" ما ثنى المعتصم الشهم العدى حين لاذت صرخـة بالمعتصم
قد غـــزا بالبلق عمورية مـا ثناه النجم عنهـا والندم
أصدق السيف الطلى في ضربة وكفى بالسيف في الجلى حكم(103)

كما قد تتزاحم في ذهنه الشخصيات التي يستحضرها ، فتبدو الاستغاثة واضحة في خطابه الشعري ومن ذلك يقول :

" واعمراه واصلاح الدين وامعتصمـاه
وامغاوير رأوا طول المدى ذلا وحيفـا
واستهانوا بالمنايا ومشوا للموت زحفـا "(104)

ثم يستمر مستحضرا مواقفهم قائلا :

أين من عن حرمات الله باعوا النفس زلفى
قربوا من أجله كـاس الردى والحب صرفا
إنه الإيمان من ينبـــوع الصخر أصفـى

وهو لا ينفصل عن ماضيه ويربطه بالحاضر إن كان هناك عمل يشرفه فعلى أثر إعلان الثورة في مصر نجده يربطها بجيش الخلاص ، ويربط أفعال جمال بأفعال صلاح الدين :

" بوركت بوركت يا جيش الخلاص ولا ... برحت تحدوك نحوالمجد أطهار
طهرت يا جيش من رجس ومن دنس ... شعبا بقاه على حال الونى عار
وانزع من الشرق أقصاه وأبعده ... ما لوثته فقد حفته أسرار
جمال حقق أماني العرب قاطبة ... في مصرها يشدو للسودان قيثار
عَجل صلاح بتطهير البلاد فقد ... أصبحت أنت لنضج الزرع أبار(105)

ويرى أن ما فعله بن بللا وجيشه في الجزائر كأفعال خالد بن الوليد :

" فكأنما هوخالد في جيشه ... وملائك الرحمن من أعوانه
عهد البطولة من ضياء محمد ... ومفاخر الأمجاد من بنيانه(106)

ويفخر الشاعر بتاريخ أجداده وأثر الفتوحات التي قاموا بها على تلك الشعوب قاطبة :

" أروني تاريخ الجدود وما بنوا ... وهل شيد ذاك المجد إلا بلهذم
طلائع فخر كلما مر ذكرها ... على خاطري أهميت من حسرة دمي
أفاضت على الدنيا سلاما ورحمة ... إلهية يهدي بها الأبكم العمي
أتت والورى من عاكف يعبد الحصى ... ضلالا وذي الجهل على الغي مرتمي
فطهرت الأذهان من كل ريبة ... وحررت الأفكار بعد توهم
غزت بالهدى والسيف حتى توغلت ... أربة يحدوها الرجاء ألا أقدمي
فمزقت الرومان شر ممزق ... وشتت الأعجام في كل مخذم
سلوا الروم عن موسى وطارق هل رأى ... كمثلهم التاريخ من عهد آدم
وهل ولدت أم كخالد فاتحا ... وهل كالمثنى والهمام ابن مسلم
فلله كم بالصين والسند وقعة ... وبالشام والأعجام عاطرة الدم(107)

فالقاسمي قدم الدور التاريخي للشخصيات التي يستحضرها ، ومن ثم يعلن أسماءها . وإيمانا منه بالدور التاريخي الذي قامت به المرأة المسلمة ، من أمثال خولة بنت الأزور ، والخنساء يستحث الفتاة العربية للاقتداء بسيرة نساء كان لهن الدور البارز في التاريخ الإسلامي .

" خولة كلهن تعصف بالخصم   وتسقى الثرى دم الأعناق(108)

ويوجه خطابه للفتاة العربية طالبا منها أن تجعل من هند والخنساء قدوة لها :

" كوني كهندَ وكالخنساء إذ حميت   مراجل الحرب إقداما وإيمانا
ترنمي في الفضاء الرحب منشدة   بل فارفعي الصوت في الميدان إعلانا(109)

بهذه المعاني تجلى الأثر التاريخي في شعر القاسمي حتى كاد لا ينفصل الماضي عن الحاضر في ذهنه ، ولاحظنا أنه يركز كثيرا على الاقتداء بمواقف من التاريخ الإسلامي منذ بزوغ فجر الإسلام إلى الانتصارات التي حققها أبطاله في ظله ابتداء بتعاليم الدين وأخلاقياته وسننه ، متمثلا القصص القرآني ، متتبعا مواقف رجالاته من أمثال : خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي ، غير غافل دور المرأة المسلمة وما حققته من جوانب مضيئة في التاريخ الإسلامي .

لذا يبدو محافظا على التراث القديم لأنه يرى فيه نبراسا للأجيال القادمة ، لتحدي كل ما يحاول الغرب تغيره ، وكأن شاعرنا ناظر إلى عصر العولمة ، وفي هذا يقول :

" هذا الجديد وإنْ تقدم خطوة   لا زال يفخر بالقديم وينعم
تتضارب الأفكار ما من مطلق   من علمه فيقول حين يحكم
فعلى هدى الإسلام خير تحية   فلقد طوى الإسلامَ ليلٌ مبهم(110)

ولا نغفل الصدى الذي تركه كتاب مصطفى الرافعي (المعركة بين القديم والحديث) من أثر في الساحة الأدبية في منتصف القرن التاسع عشر وهي معركة في نظره " بين الذين يحافظون على دينهم ولغتهم وتقاليدهم ، وبين الذين عادوا من أوروبا ... فاستخفوا بتراثهم "(111) لذا نجد القاسمي يمهد لقصيدته بعبارات تفيد من الفكرة نفسها .

ثالثا : الرافد الأدبي :

من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي من أكثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس الشعراء ، ومن الطبيعي أيضا أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم ، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها وكانت ضمير عصرها وصوته ، فلا غرابة إذن أن يمثل هذا الجانب حيزا كبيرا في شعر القاسمي ، ولا غرابة أن تأخذ شخصياتها مكانا رحبا في شعره ، ليتكئ عليها في استيعاب أبعاد تجربته الأدبية على اختلاف أبعادها .

والقارئ لشعر القاسمي يلمح أن ثقافته الأدبية تحمل في طياتها مسارين هما **الأول** : ثقافة اكتسبها من الشعر العربي القديم فنجد في أشعاره حس امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وأبي تمام والبحتري وابن زيدون وعلي بن الجهم والطغرائي كما تبدو صورة المتنبي وأبي فراس وأبي نؤاس واضحة في قصائده .

أما الثاني : ثقافة اكتسبها من رواد الشعر الحديث منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر ابتداء من أحمد شوقي ، وحافظ إبراهيم وأبي القاسم الشابي ، وإيليا أبي ماضي وغيرهم من هذا المدخل الأدبي لثقافة القاسمي . علينا أن نوفق بين الثقافتين في بلورة حسه الشعري ، من خلال الاستشهاد بهذه المؤثرات استشهادا مقننا لكل مرحلة ، أو اتجاه شعري ، بهدف الوصول إلى أبرز معالم ثقافته الأدبية العامة ببيان المعاني التي تمحورت في قصائده من الشعر العربي قديمه وحديثه ، ليأخذ منها صوره ، ومعانيه ، واستدعاء لشخصياتها واهتمامه الملحوظ بتلك الشخصيات التي ارتبطت بقضايا معينة ، وأصبحت رموزا سواء كانت قضايا فكرية ، أو حضارية ، أو عاطفية ، أو فنية ، كما أنه يعجب بها فيعارضها ويشطر أبياتا منها في قصائده مراعية في ذلك التسلسل الزمني ، والتطور في طبيعة الاتجاه الأدبي بدءا بشعراء العصر الجاهلي ونهاية بشعراء منتصف القرن التاسع عشر والاتجاهات الأدبية التي تأثر بها .

فأول ما يطالعنا عند قراءة شعره معان لشخصيات شعرية تمثل قضايا اجتماعية ، وإن كان لها البعد السياسي ، معاني العزة والإباء في شعر عنترة العبسي ولكن من منظور إسلامي في قصيدته إلى (التوحيد) :

" أقول لها والخطب كالليل مظلم ... وقد بكرت باللوم تثني تقدمي
ألم تعلمي أن امرءا خانه الحجى ... وشك بنصر الله ليس بمسلم
وأن فتى لا يطلب الموت ميت ... وما المجد إلا أن يعطر بالدم
دعوت بني قومي فكان جوابهم ... ان اختلفوا من خاذل وملوم
وما أنكروا مني المقال وإنما ... دهوا بيمين الغدر من كل مجرم (112)

إلى أن يقول :

فكم من فتى مثلي رأى الحق واضحا ... ونادى فأصمى في الفؤاد بأسهم
قضى نحبه باليأس حتى إذا ثوى ... أقاموا عليه مأتما بعد مأتم

ومن الشعراء الذين كانوا يمثلون قضايا اجتماعية ممثلة بمعاني الفتوة التي عرفناها عند الشعراء الصعاليك ، الذين كان رفضهم للمجتمع هي قضيتهم الأولى لذا تظهر رؤيتهم الاجتماعية واضحة في شعر القاسمي ، فأبو الصعاليك (عروة بن الورد) يحدد صفاتا للصعلوك الجريء قائلا :

" مُطلا على أعدائه يزجرونه ... بساحتهم زجر المنيح المُشهر
فذلك إن يلق المنية يلقها ... حميدا وإن يستغن يوما فأجدر
أيهلك معتم وزيد ولم أقم ... على ندب يوما ولي نفس مخطر
ستفزع بعد اليأس من لا يخافنا ... كواسع في أخرى السوام المنفر (113)

ولا يغيب عن أذهاننا موقف الشنفرى الاجتماعي من قومه حين استبدل مجموعة من الحيوانات بأهله في لاميته المشهورة التي يقول في بعض أبياتها :

" ولي دونكم أهلون سيد عملس ... وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
هم الرهط لا مستودع السر ذائع ... لديهم ولا الجاني بما جر يخذل (114)

أما القاسمي في قصيدته (بعث الهوية) فيتمثل هذا الموروث متنصلا من انتمائه لقومه العرب فيقول :

" لسوف أبحثُ عن قوم مواطنهم ... هم فداها فما زلتُ لمغتصب
عساهم يقبلوني في ديارهم ... جارا إذا أنا أخفيتهم حسبي (115)

كما أفاد القاسمي من شخصيات كان لها بعد سياسي متمثلا في أدب رثاء النفس فقد رثى كل من عبد يغوث بن وقاص الحارثي ، ومالك بن الريب التميمي نفسه في قصيدتين خالدتين من عيون الشعر العربي فقصيدة عبد يغوث الحارثي التي مطلعها :

" **ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا   وما لكما في اللوم خير ولا ليا**(116)

أما قصيدة مالك بن الريب والتي مطلعها :

" **ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة   بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا**(117)

ولقد رثى القاسمي نفسه وهو في غربته وسجنه تمثلت أغلبها في ديوان (صحوة المارد) ومن ذلك يقول :

" **صاح دعني كفاني اليوم صبرا   إن قلبي استقى من الصبر صبرا**
ما لنفسي وحادثات الليالي   في عراك كأنني جئت أمرا
ما لعيني ترى الضياء ظلاما   حالكا بالمخاوف السود مغرى
ما لآماد فكرتي قد تلاشت   وهمومي كصاخب الموج تترى
ما لقلبي كطائر الدوح يبدو   حائرا يستشف في الجوسرا
إن خلف الغيوم من عاصف الموت   سلاحا يعده الدهر قسرا
ووراء التخوم يكمن ليث   لم يجد للنزال نابا وظفرا(118)

وفي قصيدة (تناسيت) يقول :

" **من غريب الدار عن وطنه   لرغيد العيش في سكنه**
أنةُ الشاكي الذي حطمه   صوت من ظنكم من مأمنه(119)

وقد وصف القاسمي حاله وهو في الأسر أسوة بعلي بن الجهم الذي قال عن نفسه وهو في الحبس :

" **قالت حبست فقلت ليس بضائر   حبسي وأي مهند لا يغمد**
أو ما رأيت الليث يألف غيله   كبرا وأوباش السباع تردد
والشمس لولا أنها محجوبة   عن ناظريك لما أضاء الفرقد(120)

وقال :

" إلى الله فيما نابنا نرفع الشكوى ففي يده كشف الضرورة والبلوى
خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها فلسنا من الأحياء فيها ولا الموتى
إذا جاءنا السجان يوما لحاجة عجبنا وقلنا جاء هذا من الدنيا(121)

والقاسمي يعبر عن سجنه قائلا :

" وبرغم السجان والسجن ليلي ألقا مشرقا وروحا عليلا
وبرغم الحقد الدفين فؤادي لعداتي روضا وظلا ظليلا(122)

كما يفخر الشاعر من سجنه قائلا :

" هلا سكت ففزت يا رجلا بالعفو من سجن ومن مرض
ماذا بشعرك قد جنيت سوى نفي وسجن ... دون معترض
فأجبتهم شعري يخلدهم مثلي ... ولكن خاسر ورضي(123)

ويأتي البعد السياسي لأسره ومنفاه واضحا في (إخوانياته) التي كان فيها متمثلا بأدب الأسر وفي مقدمتهم أبو فراس الحمداني في رومياته ، إضافة إلى معانيها التي استمدت روحها من الأمير عبد القادر الجزائري الذي تصدى للغزوالفرنسي ، والمعتمد بن عباد وغيرهم من الأمراء الشعراء الذين ذاقوا مرارة الأسر(124) والقاسمي فيها تضطرب نفسه بين الرجاء واليأس ، الرجاء في العودة إلى الوطن ورؤيته مرة ثانية ، ثم بقائه رهين الأسر .

إن نفس شاعرنا لتتمزق حسرة ، وتنفطر أسى ، وتجيش شوقا وحنينا عندما يصله كتاب من أخته فيرد عليها قائلا :

" أُخية لا يحزنك بعدي فإنما هو الدهر من عسر يسير إلى يسر
أُخية باهي إن صنوك لم يخن حماه ، وما باع الكرامة بالغدر
هو الحر ، إما أن يعيش بمجده وإلا فإن القبر أغلى من الأسر
أخاف على أم فديت حياتها إذا عيروها أنني شك في أمري
أخاف عليك أن يقال أخته وقد تنكر يا أختاه للوطن الحر
أخاف على الأبناء حين تلوكهم حكايات من لم يدر أمري ومن يدري(125)

وإذا انجابت صورة الأهل تراءت له صورة الأصدقاء والخلان على إثر رسالة شعرية تلقاها وهو في السجن :

" يا حبيبا مثواه إنسان　　　فؤادي وإن تناءى المكان
إن تراني من بعد طول غياب　　　فبصدق الوفا تلاشى الزمان
لا تلم قاضيا توهم موتي　　　مات منه الضمير والإنسان
ما درى لذة الجهاد وما قد　　　غرسته من حبها الأوطان
كم بتاريخ أمتي من قضاة　　　كان ديانهم هو السلطان
ليس مَنْ عاش للحياة عراكا　　　والذي عاش ما ارتضى العبدان
قد كفاني أني لأحرار قومي　　　نسبي لا الذين ذلوا وهانوا
وانتمائي لدوحة الشعراء الغر　　　لم يثن عزمتي الرنان (126)

وفي أخرى يرد على صديقه :

" وفي لي وسور السجن يحجب سمكه　　　دنا الناس والدنيا فكان الفتى الحر
فيا وردَ مروان دم الدهر باسما　　　لك الماء من ودي إذا بخل القطر
ووالله ما أشفى الدواء الذي شفت　　　دماثته لما أناخ بي الضر (127)

وتبدو صورة المتنبي واضحة المعالم في شعره فالفخر والإباء والاعتداد بالنفس والطموح الذي لا حد له ورفضه للواقع الذي يعيشه إضافة إلى صدى الحكمة الذي ينبعث منه، واللافت للنظر أن القاسمي يستحضر في قصائده بعض الأقوال التي صدرت عن هذه الشخصية ، أو تلك فنراه يعتمد على آلية القول في تضمين شطر للمتنبي ، في قوله :

"(قل للذي غاب عن شمسي وعن　　　إني أنا الحر في لحني وفي وتري
قمري) كرست دنياي أحلاما مضوعة　　　وكم رويت منى الأحلام من نهري
أنرت للعالم المنسي شمعته　　　فراح يسكر من دني ومن صوري
وتاه في البيد قيس وانتشى عمر　　　وهام كل أبي من رؤى غرري
بذلت ما بخل الشهم الجواد به　　　فلن أبالي أنصري حان أم قدري (128)

فهذه الأبيات تعبر عن مدى اعتزازه بنفسه وتمسكه بمبدئه ويقول :

" برغم الرزايا السود ما أنا بالذي تـذلله الأحـداث أو يرهـب الخطبـا
سألقي الرزايا ضاحك السن هازما جحافلها لا يطـرق الخـوف لي قلبـا
فإمـا حيـاة العـز يشـرق نورهـا وإمـا ردى أشتقـه للعـلا دربـا
يلومـون أن ضحيـت بـالملك والغنـى مـراض عقـول مـا وعـوا للعـلا حبـا
ولم يعلمـوا أنـي أثـرت معالمـا لـدرب بـه أرضيـت في عملـي الربـا
وأن حيـاتي للمعالـي رخيصة إذا قدمت يوما إلى وطني قربا"[129]

ويتحدث عن نفسه ويقوي من عزيمتها قائلا :

" حلـق فمـا زلـت قـوي الجنـاح برغـم مـا كبدتـه مـن جـراح
وكرك رغم الطامعيـن السهـا طاب لك المسرى وطاب المراح"[130]

كما يتجلى صدى المتنبي في شعره حتى أن معاني الإباء والاعتزاز لا تكاد تنفصل عن معاني قصائده حيث يقول القاسمي :

" وخلقتني نضوا أكاد من الأسـى ونار الجوى أخفى على من يرانيا"[131]

و يقول المتنبي في المعنى نفسه المعنى :

" كفى بجسمي نحولا أنني رجـل لولا مخاطبتي إياك لم ترنـي"[132]

إن هذا التداخل الموظف لقول المتنبي أسهم في " التفاعل الحر مع عناصر التشكيل اللغوي، واستدعاء الشخصية التي تضيف بدورها بعدا جديدا لدلالة القصيدة "[133]، ويفخر القاسمي بنفسه بصدى خطاب المتنبي حيث يقول :

" ورب عدورمـت صـرف جماحـه بحلمـي فـأغراه فلـم يـرع لي عـهدا
فلمـا رأيـت الغـدر منـه سـجية وكـدت وأيـم الحـق مـن غـدره أردى
رجعـت إلى مـا لا أرى لي دونـه سـلاحا ولا مـن دونـه أبـدا بُـدا
وجـردت مـن عزمـي حسـاما كأنمـا ذبابتـه قـد قدهـا قـدر قـدا
فمزقت حقـدا بين جنبيـه كامنـا ولم أر مثل الفتك يستأصل الحقدا"[134]

أما أبو فراس الحمداني الذي كان من أبرز شيمه الوفاء لمحبوبته ذلك الوفاء الذي يخالطه الذل لها حيث يقول :

" وفيتُ وفي بعض الوفاء مذلة لآنسة في الحي شيمتها الغدر
تسائلني من أنت وهي عليمة وهل لفتى مثلي على حاله نكر[135]

ثم يدير الحوار بينه وبينها إلى أن يعود إلى حكم الزمان وحكمها فيقول :

فعدت إلى حكم الزمان وحكمها لها الذنب لا تجزى به ولي العذر

ونرى القاسمي يعنون مقطوعته (وَفيْتُ) التي يعبر فيها عن فنائه من أجل أمته وإن فقد هو صفة الوفاء من البشر حيث يقول :

" وفيت ومازال الوفاء سجيتي بعمري وإن خان الأحبة والصحب
أنا الواهب الحب الصريح لأمتي إذا مسها شرق وآلمها غرب
بها اشعل الغالون شيبي والصبا ولما يزل شمعي يضيء ولا يخبو[136]

وإذا كان للحمامة المطوقة مكانة بين شعراء العربية وكتابها فالقاسمي يستوحي قصتها ليوظفها في أبيات يبث فيها حالته النفسية من خلال عنونتها بالمطوقة ، واستلهام شجن المطوقة معروف في التراث العربي :

" بكت شوقا وحق لها بكاها مطوقة عراني ما عراها
تذكرت الصبا وزمان أنس سقاها الدهر فيه ما سقاها
فباتت تملأ الأجواء لحنا حزينا ويحها ماذا دهاها ؟
أ ذات الشجو ويحك إن نفسي كنفسك في البقا حرمت هناها
تعالي نملأ الدنيا بكاء ونسقى من مدامعنا رباها[137]

ويقول أبو فراس :

" أقول وقد ناحت بقربي حمامة أ يا جارتا لو تعلمين بحالي
أيا جارتا ما انصف الدهر بيننا تعالي أقاسمك الهموم تعالي[138]

وهي قريبة من أبيات (المعتمد بن عباد) التي يقول فيها :

" بكت أن رأت إلفين ضمهما وكر مساء وقد أخنى إلفَها الدهر
بكت لم ترق دمعا وأسبلت عبرة يقصر عنها القطر مهما هي القطر
وناحت وباحت واستراحت بسرها وما نطقت حرفا يبوح به سر

فمـا لي لا أبكـي أم القلـب صخـرة ... وكم صخرة في الأرض يجري بها نهر
بكت واحدا لم يشجهـا غير فقده ... وأبكـي لألاف عـديدهـــم كثر[139]

ويختتم الشاعر مقطوعته بالبيت التالي :

فأسيها فقد طـارت شعـاعـا ... عسـى أن تذهبـي عنهـا أسـاهـا

وهو بيت استوحاه من أبيات(قطري بن الفجاءة) التي يحض فيها نفسه الثبات في الحرب :

" **أقول لها وقد طـارت شعـاعـا ... من الأبطال ويحك لن تراعـي**[140]

ومن الشخصيات التي أخذت طابعا فكريا واستحضرها القاسمي في شعره شخصية (أبي العلاء المعري) حيث يتخذ من المعري منطلقا لمعتقداته معرضا على حال أمته :

" **رحـــم الله المعـــري إنـــه ... عـــرف الأيـــام حـــق المعرفـــه**
قد بـلا النـاس على أجناسهم ... وانـزوى خـوف اختـلاط السفسـفه
حـار في الدنيــا وأهليـهـا فمـذ ... وصـف الأحـوال لم يخـط الصفـه
حـــرم اللحـــم فقـــالوا ملحـــد ... ليتـــهم يـــدرون ســـرا صرفـــه
ورثـــى للديـــك لمـــا وصفـــوا ... لحمـــه بـــرأ لـــداء كلفـــه
لـم يكـن فعــــل تحــد أوقـلا ... قاتـــل الله الطغـاة المرجفـــة[141]

فالقاسمي يصوب الفكرة المأخوذة عن المعري ، حيث يرى فيه الجرأة في القـول ، ويدافع عنه أمام من اتهمه بالكفر ، من خلال عرض موقفه بصورة إيجابية حيث استطاع أن يكون رؤية جديدة للحياة .

كما أنه تأثر ببعض المعاني التي جاءت في الشعر العربي على مر عصوره نذكر منـها قصيدته في رثاء صديق متمثلا فيها قصيدة جرير التي مطلعها :

" **لولا الحياء لهاجني استعبـارُ ... ولزرت قبرك والحبيب يزار**[142]

وشاعرنا يقول :

" **لـولا اليقـين هتكـت سـتر حيـائي ... ولـــزرت قـــبرك معلنــــا ببكـــائي**
ووقفـــت وقفـــة خاشـــع متبتـــل ... أسقى الثرى من أدمعـي ودمـائي

رمـز الوفـاء أبعـد موتـك لم تـزل ترعـى الـوداد وتعلـى قـدر إخـائي
لهفي عليك ذويـت في رأد الصبـا يـا زهرة الأخلاق في الأدباء(143)

وإذا كانت أبيات (مسكين الدرامي) الـتي يشـير فيـها إلى أثـر جمـال امـرأة في خمارها على الناسك :

" قل للمليحة في الخمـار الأسود ماذا فعلت بناسـك متعبـد(144)

فالقاسمي يقول :

" كاعـبٌ تَختـالُ بالحسن فلو راءها الناسك يوما عبــدا(145)

وما عنده من ذكر البلبل نجده عند الشعراء المهجريين حيث اتخذ البلبل مسارا قويا في أشعارهم ، فالحمامة المطوقة والبلبل من مكملات المشـاهد الحيـة في الطبيعـة ، والـتي تنزع إلى الحرية المنشودة إليـها مـن خـلال الشـدو والتغريـد للبحـث عـن السـعادة والانطلاق ، وما مناجاتهما إلا تمثله لهما للتوحد معها في الحزن والشجن .

وكثـيرا مـا تنـاول شـعراء المـهجر الحديـث عـن سـاكن الكـوخ والقصـر ، ولم يكـن القـاسمي بمعـزل عـن ذلـك حيث يقـول معلنـا نزعتـه الفلسـفية في الحيـاة موجـها خطابـه لصاحب القصر:

" يا ساكن القصر تاه الكوخ مفتخرا عليـك يلثمـه مـن شمسـها الـرأد
حتى إذا ضمه جنح الدجى صدحت آمالـه بأمـان صاغـها غـرد
ومن به إن دجـاه الليل آمنـة منه المنى والروى من حوله رصد(146)

وإذا كانت لنا وقفة عن تأثره بشعراء العصر الحديث سيما شعراء منتصف القـرن التاسع عشر، لعل أبرز من كان لهم الأثر على شعره هـو أحمـد شوقي في المحافظة على القديم وحافظ إبراهيم في الدعوة إلى تحرير الفتاة ، وإيليا أبو مـاضي في حنينـه للوطـن ، والشـابي في عنفوانه ومعانيه الرومانسية . ثقافة جمعـت بـين القديـم والحديـث لتعطينـا تجربة شعرية غنية بالمعاني والصور بلغة سلسة وألفاظ دالـة ، وإذا أردنـا بيـان هـذا التنـوع الثقـافي نجـده يستلهم البيت الآتـي لأحمـد شـوقي ليجعله عنوانـا لمجموعة من قصـائده في ديوان (وحي الحق) ، ثم يفرده عنوانا لأحد دواوينه الشعرية يقول شوقي :

" فقله اللآلي أوفقله الفواغيا"(147)

وثمة ملاحظة على عنونته بعض قصائده فهي مأخوذة من عناوين لشعراء العربية من العصر الحديث من أمثال الشابي (لا بد لليل أن ينجلي) و (مثاني ومثالث(148)) عنوان أحد دواوين الشاعر الفلسطيني عبد الحليم دموس .

كما أنه يقدم نفسه لقرائه على نهج الشاعر نزار قباني في ديوانه (قالت لي السمراء) وهو تقديم فيه بيان لهويته المتمثلة في حبه لوطنه حيث يقول :

" هل ترني يا قارئ شاعـرا … يهيم بالحسن والفـن ؟
نعم ولكن هـوى موطنـي … وأمتي ذاك الذي أعنـي
أشغلني حبهم عـن هـوى … يخطر في ذهني ولا يعنـي
ولي شباب وهـو في حبـه … طفل وما زال الهوى المغنـي
من مائه سكرى ومن أرضـه … الصلاة في الفرحة والحـزن"(149)

كما أننا نجد صوت (إيليا أبي ماضي) عندما تراءت له لبنان قائلا فيها :

" وطـن النجـوم أنـا هنـا … حـدق أتذكـر مـن أنـا
ألمحـت في المـاضي البعيـد … فتـى غريـرا أرعنـا
جذلان يمـرح في حقولـك … كالنسيـم مدنـدنا"(150)

والقاسمي حين تراءت له سامراء في (العراق) يقول بحس أبي ماضي :

" مـن هنـا يـا ربـوة المجـد ومـن … عـزة التـاريخ بـالمجد العظيـم
كـان أجـدادي فيـا هـل تلمسـي … في ابنـك الآيـب ماضيـه الوسـيم ؟
مـن ثراك الطهر لحمـي ودمـي … ومـن الدجلـة أنسـي والهمـوم
مجد أجدادي وكم مـن عـزة … ها هنا ما بين هاتيك الردوم"(151)

أود التوقف قليلا عند هذه الأبيات التي أجد فيها تداخلا كبيرا بينها ، وبين قصيدة أبي ماضي (وطن النجوم) ، فقد استطاع القاسمي أن يربط بين المواقف الدالة بالنظرة الأولى، وما تعكسه من إيحاءات دالة للتعبير عن هذا المخزون في التعريف بهويته التي من جراء البعد المادي ، والفارق الزمني قد نسيه المكان الذي تعلق به ، ويطمح في عودته حيث " يلجأ المبدع إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء النص وشحنه بدفق إيحائي

عميق "[152] ونلاحظ أن أبا ماضي استخدم الضمير (المنفصل أنا) بينما القاسمي (الضمير المتصل الياء) ، ولعل هذا يعود إلى أن القاسمي يتحدث مع تاريخ قديم لا يريد الانفصال عنه أوفقده فيستحضره في نفسه ، بينما أبو ماضي اعتقد أن حاضره يجهله ، ومما لا شك فيه أن هذا النص كان في مخزون ذاكرة القاسمي فقد استطاع أن يحقق خاصية من خصائص الشعر الفنية وهي الأمامية التي " يتولد عنها الدلالة الضمنية بينما الدلالة الصريحة يجب أن تتراجع لأنها ليست هدفا للشعر "[153] حين عمد إلى التوفيق بين خطابه الشعري والخطاب التاريخي . وتظهر هذه الخاصية كثيرا في شعر القاسمي فنستشف أبيات هارون هاشم رشيد التي طالما تغنينا بها:

" أنا لن أعيش مشردا — أنا لن أظل مقيدا
أنا لي غد وغدا — سأزحف ثائرا متمردا[154]

والقاسمي يقول :

" جانبت سيرة من عتا وتمردا — وأبيت مني أن أمد له اليدا
ورفعت عن مهوى المسالك سيرتي — وأنفت إلا أن أكون السيدا
إني أبيت القيد في أشكاله — والحر يأبى أن يعيش مقيدا
يا ساكني الخيم التي عصفت بها — هوج المطامع تستبيح مشردا[155]

وقصيدة المناضل التي نقتطف منها :

" لا تسل عن يومه سل عن غده — هو حر النفس في معتقده
هو من كان فما هان وما — حولته غربة عن بلده
لثمت تربتها هامته — فعلا من أجلها في محتده
شامخ الهمة ما لانت له — عزمة في أمسه أوفي غده
ومضى يبغي الردى في قوة — فتحاشاه الردى عن مورده[156]

تذكرنا بقصيدة إبراهيم طوقان الفدائي :

" لا تسل عن سلامته — روحه فوق راحته
بدلته همومه — كفنا من وسادته

هـــو بالبـــاب واقـــف　　　والـــردى منـــه خـــائف
فاهدئـي يـــا عواصـف　　　خجـلا مـــن بسالتـه[157]

وفي قصيدة (الحقيقة) التي يقول في بعض أبياتها في الشرق :

" نـذرت لـه عمـــري فإمـا حياتـه　　　كمـــا يشـتهي حـــرا يلقـــى بـــإكرام
وإمـا ممـات يعـذر الجـهد بعـده　　　وأرتـــاح فيـــه مـــن همومـــي وآلامـــي
فإن بيد رسمي تعله سورة الأسى　　　فمـا هـو إلا الهـم أفتـى بـإعدامي
وآلمني أنـــي أرى كـــــل سيد　　　يسام الأذى والفدم يلقى بإنعام[158]

والقارئ لهذه الأبيات الأربعة يستشف ميزة في شعر القاسمي كثيرا ما تظهر لنا وهي نابعة من ثقافة غزيرة يتمتع بها القاسمي حيث نلمس أكثر من صوت في القصيدة الواحدة فالبيتان الأولان من الأبيات الخالدة للشاعر(عبد الرحيم محمود) :

" سـأحمل روحـــي علـــى راحـتي　　　وألقـي بـها في مـهاوي الـردى
فإمـــا حيـــاة تســـر الصديـــق　　　وإمـــا ممـــات يغيـظ العـــدى
ونفس الشـريـــــف لها غايتـان　　　ورود المنايـــا ونيل المنـــى[159]

أما البيتان التاليان لهما (الثالث والرابع) فهما من أبيات للشاعر (خليل مطران):

" كسرى أتبقي كل فدم غاشـم　　　حيا وتردى العادل المفصـالا[160]

وللمعارضات مساحة في شعره فقد لجأ إليها وهو صبي صغير يوم أن كان طالبا في المدرسة القاسمية فكانت هذه المعارضات بداية لتفتح قريحته الشعرية وقد ذكرنا سالفا معارضته للشاعر أبي ريشة وفي هذا المقام نشير إلى ثلاث معارضات له عارض فيها كلا من : (البحتري) في سينيته ، و (ابن زيدون) في نونيته ، و (الطغرائي) في لاميته .

فقصيدته التي عارض فيها البحتري بعنوان (وطني منبت الكرام عمان) قالها يوم أن كان طالبا في المدرسة القاسمية فقد استغل زيارة الشيخ سليمان بن حمير النبهاني المدرسة وبحضرة والده ، ونلمس من هذه القصيدة النظرة الشمولية للوطن عنده:

" فلئـن أنكـر الجديـدان فضلـي　　　وتحدثـــني الليـــالي ببخـــس
فسـلوها هــلا علـوت علاهـــا　　　ودهاهـــا عـــني وهمـــة نفســـي

وسلوا المكرمـــات هلا اجتبتني ... ركنها إن دهـــى الزمان بنحـس
وسلوا الخطب هل ألان حصاتي ... أو تشـكيت مـن عنـاء وتعـس
همـة تـانف الهـوان وعـزم ... يحسر الطرف عن مداه ويخسي
بلـدي الشـام والعـراق ومصـر ... يمـن نجـد موطـني مـع قـدس
وطـني منبـت الكـرام عمـان ... وغيـاث المنكـوب مـن كـل بـؤس
عربي نمى لقحطـان ذي الفخـ ... ـر ونحى مـن كل وغد أخس[161]

أما معارضته لنونية ابن زيدون التي مطلعها:

" أضحى التنائي بديلا من تدانينـا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينـا[162]

فقد تمثلت في قصيدته (التراث) :

" هل خلف الدهر من سلوى تؤاسينا ... إذا رجعنـا إلى تـاريخ ماضينـا
كنـا برغـم الأعـادي أمـة عربـا ... نقضـي بآرائنـا فيـهم كمـا شـينا
سـدناهم فجعلنـا العـدل مبدأنـا ... والعفوعـن كـل مخـط مـن أعادينـا
وكم مددنـا إلى نيـل الفخـار يـدا ... فكـان مـا حـوت الدنيـا بأيدينـا
لا تطلع الشمس إلا مـن مرابعنـا ... والفخر والمجد إلا من صياصينا[163]

ومن أطول معارضاته قصيدته التي عارض فيها الطغرائي في لاميته المعروفة بلامية العجم والتي مطلعها :

" أصالة الرأي صانتني عن الخطـل ... وحلية الفضل زانتني لدى العطل[164]

أما قصيدة القاسمي فمطلعها :

" طلابي المجد أقصاني عن الكسـل ... وسوء ظني نجاني من الخطـل[165]

وإذا كانت لامية الطغرائي مليئة بالحكم والآراء السديدة التي تعكس تجربته وحنكته وكيفية مراسه للحياة وتقلباتها فلامية القاسمي كذلك حيث عارضها في الشكل من حيث اتخاذه البحر البسيط قالبا لها ، والمضمون من حيث الأفكار والمعاني المستمدة من تجربة الطغرائي .

ولعل أبرز من كان لهم الأثر على شعره هو الشاعر أحمد شوقي " وقد خط شوقي

لهذه الجماعة دروب المحافظة على الموروث إلى جانب دروب التعبير عن مشكلات العصر، بمعنى أن شعر المديح يسير إلى جانب الشعر السياسي الذي يتناول العربية ، وإن المعارضة تسير إلى جانب محاولة البحث عن الشخصية الفنية "(166) ونراه في موضع آخر يعارض شوقي حين يقول :

" من أي عهد في القرى تتدفق وبأي كف في المدائن تغدق(167)

فيقول القاسمي معارضا شوقي :

" حلم يرف على الجفون ويخفق ومنى يتيه به النعيم المورق
وهوى كما ابتسم الربيع مفوف من فوحه أرج السعادة يعبق
أنى التفت فروضة معطارة هامت ببهجتها النفوس تحلق
والطير بين مغرد ومردد في لحنه مضت الحياة تصفق
بردى بغوطتها الوريفة سارب بجلاله سر العلى يتدفق(168)

فقد شطر أبياتا له كما عارضه ومن " التشطير نورد هذه الأبيات(169)

" خدعوها بقولهم حسناء " والتغالي من شأنه الغلواء
أوهموها فعظموا كبرياءها " والغواني يغرهن الثناء "
" ما تراها تناست اسمي لما " جن بي من جمالها الإغراء
ما سلت ودي القديم ولكن " كثرت في غرامها الأسماء "
" ان رأتني تميل عني كأن لم " يمض ما بيننا هوى وصفاء
جهلتني لم ترع عهدي كأن لم " تك بيني وبينك أشياء "
" نظرة فابتسامة فسلام " فارتجاف فنبسة فرجاء
فتخبط فلمسة فانعطاف " فكلام فموعد فلقاء "

وشطر قصيدة أحمد شوقي " روعوه فتولى مغضبا(170)

" روعوه فتولى مغضبا " ما الذي أوحوا إليه فنبا
نافر كالضبي لا يقربني " أعلمتم كيف ترتاع الظبا "
" حلقت لاهية لاعبة " ليس تدري غير ما يوحي الصبا

ويبدو أن القاسمي عند قراءته لشعراء العربية كان يعجب ويفتن بشعرهم لذا نراه يشطر قصائد لكبار شعراء العربية فإذا ناجى أبو نؤاس ربه بزهديته التي مطلعها :

" يا رب إن عظمت ذنوبي جمة فلقد علمت بأن عفوك أعظم "[171]

فالقاسمي تعجبه هذه المناجاة " فيشطرها بهذه المقطوعة[172].

" يا رب إن عظمت ذنوبي جمة	**واستقبلتني بالعذاب جهنم**
"وقدمت لا عمل لديك يغيثني	**" فلقد علمت بأن عفوك أعظم "**
" إن كان لا يرجوك إلا محسن	**لم يلهه عن طاعة لك مغنم**
أنف الحياة وما بها من زخرف	**" فبمن يلوذ ويستجير المجرم "**
" ما لي إليك وسيلة إلا الرجا "	**ويقين نفسي أنك المتكرم**
والصفح عن ذنبي إلهي والخطا	**" وجميل عفوك ثم إني مسلم "**

وفي قصيدة (أمنيات لبيد) يستحضر الشاعر شخصية لبيد من خلال " تشطير الجزء الأول منها لقصيدة لجميل بن معمر في بثينة[173].

" يقولون جاهد يا جميل بغزوة "	**ينالك منها شهرة وخلود**
فقلت وقد جادت عيوني بدمعها	**" وأي جهاد غيرهن أريد "**
لكل حديث بينهن طلاوة "	**يعاوده شرخ الشباب رغيد**
فمن كل مرآة من الحسن فتنة	**" وكل قتيل بينهن شهيد "**

كما تطرق الشاعر إلى التخميس فقد " خمس أبياتا لابن الخياط[174].

من الرأي أن لا تفضحاه بحبه
وأن ترحماه في نواه وقربه
وأن شئتما إلا النزوح بركبه
" خذا من صبا نجد أمانا لقلبه "
" فقد كاد رياها يطير بلبه "

وفي مقطوعة (مستبد) يجمع بين معاني الموشحات وسينية ابن زيدون التي يقول في مطلعها:

في مطلعها:

" ما على ظني باس　　　يجرح الدهر ويأسو

ولقد يرديك إغفال　　　وينجيك احتراس [175]

ويقول القاسمي فيها :

" يا مستبدا بقلبي　　　أفديك يا مستبد

في كبريائك أحيا　　　وفي جمالك أشدو

أظن أنك تدري　　　فليس حبك ورد

يا نائي الدار قلبي　　　تروح فيه وتغدو [176]

إن حياة الشاعر وتجواله وقراءاته كان لهما الأثر الكبير في بلورة شعره وتفتحه فكما لمسنا نفحات شعرية استمدت فضاءاتها ورؤاها من الماضي نجد كذلك رؤى شعرية استمدت روحها من تطور الشعر العربي واتجاهاته في الفترة التي عاش فيها القاسمي ، وثمة ميزة تتراءى لنا في شعره وهي أن القاسمي لا يقيد نفسه بإطار محدد فالشعر عنده ملكة تشكلها التجربة التي تلازمه، أو ذلك الفضاء الذي يحلق به ، لذا كانت مصادره وموارده الشعرية متنوعة ثرية من حيث ما تطرق له من معان حوتها تجربته الشعرية ، فهو لم يؤطر نفسه بقالب واحد بل إن القارىء لشعره يلحظ مسارات واتجاهات عديدة تندرج تحت المضمون الواحد بمعنى أن القاسمي نهل من معين الثقافة العربية في العصور الغابرة ، وظل مع هذا متصلا بالشعر المعاصر له ، وهذا ما أكسب شعره مذاقا وحسا جمع فيه بين القديم والحديث .

الهوامش

(1) هذا البحث جزء من دراسة بعنوان (صقر القاسمي ، حياته وشعره)قامت بها الباحثة ضمن المتطلبات التكميلية للماجستير بقسم اللغة العربية - كلية الآداب . جامعة السلطان قابوس، وأشرف عليه د وليد خالص ، وناقشه كل من د محمود السليمي و د أيمن ميدان .

(2) الطائي ، عبد الله : الأدب المعاصر في الخليج العربي(معهد البحوث والدراسات العربية ، 1974م) ص9

(3) سنان ، محمود : إمارة الشارقة (وزارة الثقافة والإرشاد ، بغداد 1967م)ص5

(4) السابق ، ص41

(5) العقاد ، صلاح :التيارات السياسية في الخليج العربي (مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1983م) ص295 .

(6) البوريني ، أحمد: الإمارات السبع على الساحل الأخضر (دار الحكمة ، د. ت . ط) ص41

(7) الطابور ، عبد الله : رسائل الرعيل الأول من رواد النهضة في الإمارات (دار الثقافة والإعلام 1999م) ج1/ ص97.

(8) زلوم ، عبد القادر : عمان الإمارات السبع (دار مكتبة الحياة ، بيروت 1963م) ص27.

(9) الطائي ، عبد الله : الأدب المعاصر في الخليج العربي ص30

(10) سنان : إمارة الشارقة ، ص33

(11) الطابور : رسائل الرعيل الأول من رواد النهضة في الإمارات ج1 ، ص165

(12) السابق ج1 ، ص168

(13) نوفل ، يوسف : شعراء دولة الإمارات (مكتبة دسمال 1994م) ص47 .

(14) العبد الله ، محمد : سلطان العويس تاجر استهواه الشعر (جمع وإعداد عبد الإله عبد القادر، اتحاد كتاب الإمارات 1988م)ص85

(15) الربيعي ، محمود : في نقد الشعر (دار غريب ، القاهرة 1998م) ص145

(16) المرجع نفسه ، ص157

(17) نوفل ، سيد : الأوضاع السياسية لإمارات الخليج العربي وجنوب الجزيرة / إمارة ساحل عمان (مطبعة النهضة الحديثة 1967م) ص51

(18) سنان : إمارة الشارقة ، ص15-16

(19) القاسمي : في جنة الحب (د ط 1961) ص109

(20) البوريني : الإمارات السبع على الساحل الأخضر ، ص176

(21) القاسمي : ديوان الفواغي / المقدمة (طبع 1956م)

(22) الطابور : رسائل الرعيل الأول من رواد النهضة ج1 ، ص79

(23) البوريني : الإمارات السبع على الساحل الأخضر ، ص178
(24) القاسمي : صحوة المارد (مطابع الشروق ، القاهرة 1982م) ص312
(25) عبد المهدي، عبد الجليل: أبو فراس الحمداني ، حياتة وشعره (مكتبة الأقصى 1981م) ص124
(26) سنان : إمارة الشارقة، ص32
(27) مجلة شؤون أدبية ، د. محمد إبراهيم حور ص57
(28) القاسمي : وحي الحق (مطبعة كوستاتسوماس وشركاه ، القاهرة 1954م) ص128
(29) القاسمي : الفواغي، ص71
(30) القاسمي : وحي الحق ، ص129
(31) القاسمي : في جنة الحب ،ص18
(32) السابق ص 66
(33) السابق ، ص65
(34) السابق ، ص75
(35) السابق ، ص99
(36) مجاهد ، أحمد : أشكال التناص الشعري - دراسة في توظيف الشخصيات التراثية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998م) ص86
(37) القاسمي : وحي الحق ، ص44
(38) سورة يس ، الآية رقم 82
(39) القاسمي : وحي الحق ، ص14
(40) سورة آل عمران ، الآية رقم103
(41) القاسمي : صحوة المارد ، ص128
(42) القاسمي : وحي الحق ، ص54
(43) سورة الأحزاب ، الآية رقم 23
(44) القاسمي : وحي الحق ، ص89
(45) السابق ، ص125
(46) السابق ص195
(47) السابق ص55
(48) السابق ص128
(49) السابق ص185
(50) السابق، ص139
(51) السابق ص217

(52) السابق ، ص216
(53) القاسمي : وحي الحق ، ص39
(54) انظر الحديث الشريف ،صحيح مسلم ، الجزء الثامن ،ص20
(55) القاسمي : وحي الحق ، ص78
(56) انظر الحديث الشريف ، صحيح مسلم ، الجزء الثامن ، ص52
(57) البيهقي : شعب الإيمان (دار الكتب العلمية ، بيروت ، د ت) ج4 ص289
(58) القاسمي : صحوة المارد ، ص519
(59) هلال ، محمد غنيمي : الأدب المقارن (دار العودة ، بيروت 1999م) ص 314
(60) القاسمي : صحوة المارد ، 193
(61) السابق ص38
(62) زايد ، علي : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، طرابلس 1978م) ص132
(63) إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية (دار العودة، بيروت ، ط3 ، 1981م) ص307
(64) القاسمي : صحوة المارد ، ص123
(65) القاسمي : وحي الحق ، ص213
(66) القاسمي : صحوة المارد ، ص100
(67) القاسمي : لهب الحنين (دار العودة ، بيروت 1982م) ص345
(68) القاسمي : وحي الحق ، ص103
(69) هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث (دار نهضة مصر ، القاهرة 2001م) ص195
(70) العوادي ، عدنان : الشعر الصوفي (دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986م) ص192
(71) القاسمي : وحي الحق ص 11
(72) السابق ص17
(73) العوادي ، عدنان : الشعر الصوفي ، ص163
(74) القاسمي : وحي الحق ، ص9
(75) العوادي ، عدنان : الشعر الصوفي ، ص186
(76) القاسمي : صحوة المارد ، ص12
(77) القاسمي : لهب الحنين ص434
(78) العوادي ، عدنان : الشعر الصوفي ، ص199
(79) السابق ،ص200

(80) القاسمي : في جنة الحب ، ص543

(81) القاسمي : لهب الحنين ص507

(82) نصر ، عاطف جودة : الرمز الصرفي عند الصوفية (دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983م) ص367

(83) القاسمي : وحي الحق ، ص163

(84) القاسمي : في جنة الحب ، ص93

(85) العوادي ، عدنان : الشعر الصوفي ، ص367

(86) القاسمي : صحوة المارد ، ص14

(87) القاسمي : لهب الحنين ص55

(88) قصير ، هلا : الاتجاه الرومانسي في شعر الإمارات (اتحاد كتاب وأدباء الإمارات 1999م) ص125 - 126

(89) زايد ، علي : استدعاء الشخصيات التراثية ، ص151

(90) الدقاق ، عمر : الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث (دار الشرق العربي ، بيروت 1985م) ص37

(91) مجاهد ، أحمد : أشكال التناص الشعري ، ص20

(92) زايد ، علي : استدعاء الشخصيات التراثية ، ص153

(93) القاسمي : وحي الحق ، ص5

(94) السابق ، ص27

(95) سورة الملك ، الآيتان 3-4

(96) القاسمي : صحوة المارد ، ص225

(97) السابق ، ص181

(98) القاسمي : لهب الحنين ، ص318

(99) القاسمي : وحي الحق ، ص70

(100) مجاهد ، أحمد : أشكال التناص الشعري ، ص87

(101) القاسمي : صحوة المارد ، ص185

(102) السابق ، ص163

(103) القاسمي : في جنة الحب ، ص110

(104) القاسمي : صحوة المارد، 146

(105) القاسمي :وحي الحق ص 149

(106) القاسمي : في جنة الحب ص132

(107) القاسمي : وحي الحق ، ص182
(108) القاسمي : صحوة المارد ص192
(109) وحي الحق، ص192
(110) السابق ص 179
(111) حسين ، محمد : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر (مؤسسة الرسالة ، بيروت 1983م) ج2 / ص242 - 243
(112) القاسمي : وحي الحق ص 181
(113) ابن الورد ، عروة : ديوانه بشرح ابن السكيت (الجزائر 1926م) ص73 - ص77
(114) الشنفرى : ديوانه ، تحقيق الميمني (القاهرة 1937م) ص58 – ص73
(115) القاسمي : صحوة المارد ، ص98
(116) الضبي ، المفضل : المفضليات ، تحقيق وشرح أحمد شاكر وعبد السلام هارون (دار المعارف، القاهرة 1963م) ص155 ، ص158
(117) القالي ، أبو علي : الآمالي (دار الكتب العلمية ، بيروت 1978م) ج3 / ص163 ، والقرشي ، أبو زيد : جهرة أشعار العرب ، تحقيق البجاوي (دار صعب د ت) ص758-768
(118) القاسمي : صحوة المارد ، ص297
(119) السابق ، ص56
(120) ابن الجهم : ديوانه ، تحقيق خليل مردم بك (ط2 ، 1959م) ص41
(121) السابق ص96
(122) القاسمي : صحوة المارد ، ص254
(123) السابق ، 87
(124) العفيفي ، محمد : النقد التطبيقي والموازنات (مكتبة الخانجي ، القاهرة 1978م) ص300 وما بعدها
(125) القاسمي : صحوة المارد ، ص274
(126) السابق ص100
(127) السابق ص256
(128) السابق ص30
(129) السابق ص312
(130) السابق ص162
(131) القاسمي : الفواغي، ص85
(132) المتنبي : ديوانه بشرح البرقوقي (دار الكتاب العربي ، بيروت 1980 م) ج4، ص319

(133) مجاهد ، أحمد : أشكال التناص الشعري ،ص155

(134) القاسمي : لهب الحنين ، ص164

(135) الحمداني : ديوانه ج2 ، ص210

(136) القاسمي : لهب الحنين، ص64

(137) القاسمي : وحي الحق ، ص142

(138) الحمداني ، أبو فراس : ديوانه، تحقيق سامي الدهان (بيروت 1944م) ص238

(139) ابن عباد ، المعتمد : ديوانه، جمعه أحمد بدوي و حامد عبد المجيد (مطبوعات وزارة المعارف العامة ، القاهرة 1951م) ص68

(140) أبو تمام : ديوان الحماسة بشرح التبريزي (المطبعة الأميرية 1296هـ) ج1 ، ص50

(141) القاسمي : وحي الحق ، ص187

(142) حاوي ، إيليا : شرح ديوان جرير (دار الكتاب العربي ، 1982م) ص237

(143) القاسمي : وحي الحق ، ص11

(144) الأصفهاني ، أبو الفرج : الأغاني ، تحقيق إبراهيم الإبياري (مطابع مؤسسة الشعب 1969م) ج3 / ص892

(145) القاسمي :لهب الحنين، ص150

(146) القاسمي : صحوة المارد ، ص281

(147) شوقي ، أحمد : الشوقيات (دار الكتاب العربي ، بيروت د ت) ج4 / ص114

(148) ورد في كتاب – الديارات للشابشتي – تحقيق كوركيس عواد ، ص50 و لأبي اليشبل البرجمي قوله :

و ضربهما المثالث و المثاني إذا ما الضرب في الحرب استمرا ،

علّق الأستاذ كوركيس بقوله : المثالث : مفردها المثلث ، و هو ثالث أوتار العود ، و المثاني : مفردها المثنى و هو ما بعد الأول من أوتار العود، وهناك بيت مدور للجواهري يقول فيه :

و علام تحسد من تلهى بالمثالث و المثاني

كتاب ذكرياتي ص45

(149) القاسمي : صحوة المارد ، ص7

(150) أبو ماضي ، إيليا : ديوانه (دار العودة ، بيروت د ت) ص736

(151) القاسمي : في جنة الحب ص 109

(152) مجاهد ، أحمد : أشكال التناص الشعري ، ص388

(153) الغذامي ، عبد الله :الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية (النادي الأدبي بجدة 1985م) ص129

(154) رشيد ، هارون : ديوانه (دار العودة ، بيروت 1980 م) ص173- 174
(155) القاسمي : صحوة المارد ، ص217
(156) السابق ، 166
(157) طوقان ، إبراهيم :ديوانه (المؤسسة العربية للنشر ، بيروت 1993م) ص136- 137
(158) القاسمي : صحوة المارد ، ص325
(159) محمود، عبد الرحيم : ديوانه ، حمع وتقديم د . كامل السوافيري (دار العودة ، بيروت ، ط2، 1980م) ص120
(160) مطران ، خليل : ديوانه (دار المعارف ، مصر 1949م) ج1 ، ص488
(161) القاسمي : وحي الحق ، ص219
(162) ابن زيدون : ديوانه (ذار الجيل ، بيروت 1990م) ص386
(163) القاسمي : وحي الحق ، ص78
(164) الطغرائي : ديوانه ، تحقيق الطاهر والجبوري (دار القلم ، الكويت ، ط2 ، 1983م) ص301
(165) القاسمي : وحي الحق ، ص238
(166) فهمي ، ماهر حسن : تطور الشعر العربي الحديث (دار قطري بن الفجاءة ، الدوحة ، ط3 ، 1993م) ص43
(167) شوقي ، أحمد : الشوقيات ، ص65
(168) القاسمي : في جنة الحب ، ص87
(169) القاسمي : الفواغي، ص157
(170) السابق ، ص159
(171) أبو نواس : ديوانه (دار بيروت للطباعة والنشر 1982م) ص587
(172) القاسمي : وحي الحق ، ص15
(173) القاسمي : لهب الحنين ص169 .
(174) القاسمي : في جنة الحب ، ص39
(175) ابن زيدون : ديوانه ص146
(176) القاسمي : لهب الحنين ص 138

القسم الثاني

دراسات في السرديات

عبـــــدالله الطـــــائي
(1924–1973)
وريادة الكتابة الأدبية العمانية الحديثة

د. محسن الكندي*

تتنوع تجربة عبدالله الطائي بين فنون أدبية مختلفة ، إذ لم يتوقف قلمه عند لون واحد من ألوان الأدب ، فكتب الشعر ، والقصة ، والرواية ، والمسرحية ، والمقالة ، والدراسة البحثية[1] ، والخاطرة الأدبية ، والمذكرات الشخصية ، ولعل قراءة هذه الأعمال مجتمعة تنبؤنا بحجمها الكمي والكيفي . ذلك أنه استطاع – عبر ثلاثين عاماً[2] – أن يشكّل لنفسه خارطة أدبية أهلته بعض مكوناتها أن يتخذ مكان الريادة الأدبية في الأدب العماني الحديث[3].

ويمكن إرجاع هذا التنوع الخصب في تجربته الأدبية إلى العوامل التالية :-

1- قدرته الفكرية ، ومواهبه الأدبية ، وسعة ثقافته التي ساعدته على طرق فنون شتى .

2- تشجيع زملائه له إبان اغترابه ، وبخاصة عندما كان في البحرين والكويت ، إذ توطدت علاقاته بشعراء وكتاب ، ومؤرخين كان لهم باع طويل في تلك المجالات ، ولعلنا نذكر صداقاته بإبراهيم العريّض ، وأحمد الخليفة ، وعبد الرزاق البصير ، إذ كان لكل هؤلاء وغيرهم ، دور في إذكاء ذلك التنوع[4].

3- وجود مناخ ثقافي استوعب تطلعات الطائي الأدبية تلك ، ويتمثل ذلك في الأندية التي كان يتولى إدارتها الثقافية ، والجلسات الثقافية والفكرية الخاصة التي كان يقيمها أصدقاؤه سواء في البحرين أو الكويت .

4- تجربته السياسية الخاصة المنبثقة من ظروف بلاده ، والتي حتمت عليه ضرورة توثيقها وتسجيلها ، وتشجيعها أحياناً عبر مضامين شتى من الإبداع الأدبي ، ويتضح ذلك في بعض أعماله ولاسيما القصصية والروائية[5].

5- المهن والوظائف التي عمل فيها ، أسهمت بشكل كبير في خلق ذلك التنوع، فالإذاعة

والصحافة أذكت حسه الإبداعي في مجال كتابة المقال ، كما أن اشتغاله بمهنة التدريس شجعه على محاولة تأليف كتاب في التاريخ أو بعض مقالات فيه(6) ، وطرح بعض إرهاصات المسرح المدرسي ، ومحاولة إخراجها(7) .

6- الظروف السياسية والثقافية للعصر الذي عاشه ، فالأولى تمثلت في ذيوع وانتشار المد القومي ، الذي أثّر في اتجاهات الأدباء ، وميولهم الفكرية الرامية إلى مضامين قومية عديدة ، كالنضال ضد المستعمر والثورة ، وتسجيل الوقائع السياسية وغير ذلك ، ويمكن أن نمثل لذلك برواياته وقصصه القصيرة . أما الثانية ، وهي (الظروف الثقافية) التي عاشتها البلاد العربية الأكثر تطوراً مثل : مصر والعراق والشام ، فقد أتاحت لأدباء الخليج أن يتأثروا بها ، وبخاصة فيما يتعلق بتنوع الإنتاج الأدبي ، فقد أحسن هؤلاء الأدباء أن بلدانهم تفتقر إلى هذا النمط الأدبي ، الأمر الذي أدى إلى أسلوب المجاراة أحيانا ، ومن ثم طرح تلك المستويات ، دون النظر إلى مدى إمكانية الإبداع فيها .

وأما التنوع في الإنتاج الأدبي والفكري للطائي ، فيمكن إظهاره إحصائياً على النحو التالية :-

الإنتاج الأدبي	الشعر		القصة القصيرة	الرواية	المسرحية	المقال	الدراسات البحثية	الرسائل الأدبية	المذكرات الشخصية
	قصيده	ديوان							
إنتاج مطبوع في كتب أو دواوين		2		2			4		
إنتاج منشور في صحف ومجلات	13					154		2	
إنتاج مقدّم في إذاعات						119			
إنتاج مطبوع بالآلة الكاتبة	1		3		1	-			
إنتاج مكتوب بخط المؤلف		1	4		1	8	1		1

يتضح من الجدول أن إنتاج الطائي متوزّع بين مخطوط ومطبوع ، إذ بلغ عدد الإنتاج المطبوع[8] ثمانية أعمال أدبية ، بينما الإنتاج الذي ما زال مخطوطا تسعة أعمال أدبية وتاريخية ويمكن رصده في الأنماط التالية :-

أولاً : الشعر :

يبلغ ما كتبه الطائي في هذا المجال خمساً وسبعين[9] قصيدة موزعة على ثلاثة دواوين هي : "الفجر الزاحف"[10] ، "ووداعاً الليل الطويل"[11] ، و "حادي القافلة"[12] .

ومن هذه الدواوين الثلاثة يمكن اكتشاف بداية كتابته للشعر ، وهي مؤرخة بعام 1947 ، عبر قصيدته المخطوطة. "قلب محطم"[13] وكذلك آخر قصيدة كتبها وهي مؤرخة بتاريخ 1973/7/10 ، عنوانها "قصيدة لم تتم"[14] ، وقد كتبها قبل وفاته بثمانية أيام ، وفي ذلك دلالة واضحة على أن الشعر كان رفيقه طيلة حياته القصيرة ، وحتى اللحظات الأخيرة منها .

والطائي غزير الإنتاج في مجال الشعر ، إذ تضم تلك القصائد قرابة 2092 بيتاً ، ولعل إلقاء نظرة شاملة على سياقها تاريخيا وفنيا ، وموضوعيا ، يعطي انطباعاً أوليا عن مجال الحركة والتفكير فيها ، إذ أن تجربته تنطوي في داخلها على مجال واسع تدخل ضمنه معالم التجديد في نمطية القصيدة شكلا ومضمونا ، ولعل ذلك مردّه "إلى الأفق الواسع الذي يتحرك فيه الطائي ويتحرك معه النتاج الأدبي في عمان ، هذا الأفق يتمثل في المجالات الثلاثة عمانيا فخليجيا فعربيا عاما .

وبكل تلك المقاييس يعتبر الطائي رائداً في مجال اتساع الآفاق أمام الشعر العماني المعاصر ، من حيث ارتباطه بالشعر الخليجي خاصة ، والشعر العربي عامة، ومن حيث ارتياده مواطن جديده ، وتفاعله مع الحركة الشاملة للشعر العربي الحديث"[15] . ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الذاكرة الإحصائية لشعره كما يبيّنها الجدول التالي :

◆ - ديوان حادي القافلة

رقم القصيدة	عنوانها (1)	تاريخ كتابتها(2)	عدد أبياتها	حرف الروي	بحرها	مكان كتابتها(3)	مناسبتها/إهداؤها (4)
1	تحية الوفود	1949	31	النون	البسيط	كراتشي	المؤتمر الاقتصادي الإسلامي المنعقد بكراتشي عام 1949.
2	رثاء "لياقت "	1949	19	الدال	الخفيف	كراتشي	مرثية للزعيم الباكستاني " لياقت على خان " .
3	عود حميد	1948	28	الهاء	المتقارب		إلى الصديق الذى هجر الأدب وهو فى الفراش الأستاذ عبد المجيد لطفي.
4	يوم الإذاعة	1969	44	الدال	الكامل	أبو ظبي	بمناسبة يوم الإذاعة 1969/7/25 .
5	هدية	1957	12	الباء	المتقارب	البحرين	
6	قلب محطم	1947	14	الميم	الخفيف	مسقط	"هام في سماء الغرام ، فخان قيس ، وحزنت ليلى ، وقال الصديق"
7	رسالة لذيذة	1957	12	الهاء	مجزوء الكامل	البحرين	
8	بين الرياض	1965	7	اللازم	الطويل	بيروت	
9	أنا قادم	1970	9	الدال	مجزوء الكامل	الكويت	
10	تحية من الخليج	1966	10	الراء	الكامل	الكويت	
11	من وحي النكسة	1968	22	الميم	مجزوء الكامل		

رقم القصيدة	عنوانها (1)	تاريخ كتابتها(2)	عدد أبياتها	حرف الروي	بحرها	مكان كتابتها(3)	مناسبتها/إهداؤها (4)
12	حبي الأول	1952		الهاء	السريع		
13	في حديقة برنس بكراتشي	1949	13	الراء	الخفيف	كراتشي	في حديقة برنس بكراتشي .
14	بالخلق رفقاً	1950	17	القاف	الوافر		إثر مشاهدة الشاعر فلماً عربيا بعد انقطاعه الطويل عن مشاهدة الأفلام العربية.
15	ابن ورييب	1964	53	الميم	المتقارب		هدية للأخ الأستاذ على محمد الشاذلى اثر حديث عن إقليمية الدخلاء في عدن ومقاومتهم لعرب الجنوب .
16	سلطان عمان اثر عودته من ظفار	1947	41	الهاء	البسيط	مسقط	في مدح سلطان مسقط إثر عودته من ظفار .
17	أبناء باكستان	1948	26	النون	الكامل	كراتشي	في افتتاح كلية اللغة العربية بكراتشي في 13 يونيو 1948
18	صدى النداء	1948	28	النون	الطويل	كراتشي	جواب لقصيدة الشاعر هلال بن بدر التي نظمها في حال وطنه .
19	ثلاثيات شاعر	1948	27	متعدد	متعدد البحور		
20	عتاب	1966	13	النون	الخفيف		عتاب الشاعر اليماني الشيخ محمد محمود الزبيري .
21	قبيل الهجرة	1958	41	الباء	الرمل	البحرين	إلى الشيخ محمد السالمي إثر هجرته إلى المملكة العربية السعودية .

رقم القصيدة	عنوانها (1)	تاريخ كتابتها(2)	عدد أبياتها	حرف الروي	بحرها	مكان كتابتها(3)	مناسبتها/إهداؤها (4)
22	(لا تلمني)	1949	15	متعددة	الخفيف		
23	(أنشودة الشباب)	1948	10	الألف			
24	(مشاكاة)	1949	20	الباء	الطويل		

ملاحظات:-

1- العناوين المشار إليها برقم 11 ، 22 ، 23، 24 لم يثبتها الشاعر، ولذلك اقترحنا لها العناوين الحالية بناء على طبيعة موضوعاتها: رقم (11) من وحي النكسة- (22) لا تلمني في الجمال - رقم (23) أنشودة الشباب - رقم (24) مشاكاة.

2- الفراغات الموجودة في تاريخ كتابة القصائد رقم 8 ، 10 ، 11 ، 15 ، 16 ، 19 ، 20 ، 22 ، 23 ، 24 لم نعثر عليها، لكننا نرجعها إلى الأعوام التالية بناء على بعض مناسباتها ، أو موضوعاتها ، وهي على التوالي : 1956 ، 1966 ، 1967 ، 1964، 1947، 1948 ، 1966 ، 1948 ، 1949 .

3- الفراغات الموجودة في مكان كتابة القصائد لم يثبتها الشاعر ، ويمكننا أن نرجعها إلى الأماكن المشار إليها بناء على معرفتنا بمكان تواجد الشاعر أثناء تاريخ كتابتها ، وهي على النحو التالي : رقم (11) الكويت - رقم (12) البحرين - رقم (14) البحرين - رقم (15) القاهرة - رقم (19) مسقط - رقم (20) الكويت - رقم (22) مسقط - رقم (23) مسقط - رقم (24) - مسقط .

4- الفراغات الموجودة في مناسبة القصائد أو إهدائها لم نعثر عليها لعدم إثباتها من قبل الشاعر .

◆ - ديوان الفجر الزاحف

رقم القصيدة	عنوانها	تاريخ كتابتها	عدد أبياتها	حرف الروي	بحرها	مكان كتابتها	مناسبتها/إهداؤها
1	مهاجر وشيطان	1953	10	النون	البسيط	البحرين	
2	عماني يودع	1949	22	الدال	مجزوء الكامل	مسقط	
3	إلى الهجرة	1949	43	العين	المتقارب	مسقط	
4	من مراحل الطريق	1964	47	الراء	الكامل	الكويت	
5	نحن في الخليج	1956	18	الدال	السريع	البحرين	
6	قبيل الرحيل	1959	13	التاء	الطويل	البحرين	
7	صمت الخليج	1953	34	القاف	المتقارب	البحرين	
8	نحو الثورة	1964	32	اللام	الوافر	الكويت	
9	سجناء الجلالي	1959	14	الراء	الطويل	البحرين	
10	أيها القادة	1965	38	الدال	مجزوء الكامل	الكويت	على أثر الخلافات الناشبة بين زعماء الثورة ، والجمود الذي طرأ عليها .
11	بطاقة معايدة	1964	42	الدال	الكامل	الكويت	صدرت لأول مرة عن عمان بطاقات معايدة تمثل مناظر من مدنها، فأثار ذلك في الشاعر المهاجر خواطر وطنية دفعته إلى كتابة هذه القصيدة .
12	قبلة الوطنية	1956	32	الميم	مجزوء الوافر	البحرين	

رقم القصيدة	عنوانها	تاريخ كتابتها	عدد أبياتها	حرف الروي	بحرها	مكان كتابتها	مناسبتها/إهداؤها
13	تحية العراق	1958	43	الراء	الخفيف	البحرين	بمناسبة ثورة 14 تموز التي كان يومها عيداً من أعياد العرب في كل مكان
14	تحية إلى جميلة	1962	36	الدال	مجزوء الكامل	الكويت	بمناسبة زيارة المناضلة الجزائرية "جميلة بوحيرد" للكويت عام 1962 .
15	شرف الأحرار	1953	30	النون	الرمل	البحرين	تحية للملك المجاهد محمد الخامس إثر نفيه .
16	مهر فوز	1954	49	متعدد	البسيط	البحرين	إلى الذين يقولون: "لقد نام اللاجئون على الهزيمة" .
17	رسالة من يافا	1965	34	الباء	الكامل	الكويت	من وحي أزمة فلسطين .
18	مصاب الفيحاء	1948	20	الميم	الخفيف	مسقط	مرثية للشيخ أحمد بن هلال الرواحي العبسي .
19	سحابة حزن	1966	34	اللام	الكامل	الكويت	في نعي الشاعر هلال بن بدر ورثائه .
20	الموج الصامد	1966	46	متعدد	مجزوء الرجز	الكويت	
21	يوم الأربعاء	1965	31	الدال	الخفيف	الكويت	مرثية سمو الشيخ عبدالله السالم الصباح أمير دولة الكويت
22	مطلع الفجر	1966	31	متعدد	مجزوء الوافر		
23	الفتيات الرائدات	1966	21	الهمزة	الكامل		إثر تخريج أول دفعة من خريجات التوجيهية (الثانوية) في تاريخ عمان .
24	وثبة دبي	1965	13	الهمزة	الوافر	الإمارات	
25	مولد حر	1965	15	الدال	الرمل	البحرين	
26	نزوى	1965	51	الهمزة	الكامل	الكويت	

◆ – ديوان وداعاً أيها الليل الطويل

رقم القصيدة	عنوانها	تاريخ كتابتها	عدد أبياتها	حرف الروي	بحرها	مكان كتابتها	مناسبتها/إهداؤها
1	حنين	1947	10	النون	الوافر	كراتشي	
2	إلى النيل	1970	10	الميم	الخفيف	القاهرة	
3	انفخوا النار	1967	16	متعدد	الرمل	الكويت	
4	إلى رابطة الأدباء	1968	30	النون	البسيط	الكويت	بمناسبة تكريم الشاعر من قبل رابطة الأدباء في الكويت .
5	كي يتعلم	1966	24	متعدد	المتقارب	الكويت	إهداء إلى "زياد" الطفل الذي أخرجه أبوه من عمان وهو لا يتجاوز السادسة كي يتلقى العلم.
6	جامعة الكويت	1962	37	التاء	الكامل	الكويت	بمناسبة افتتاح جامعة الكويت
7	يرحمها الله	1966	29	التاء	الكامل	الكويت	رثاء أمه رحمها الله .
8	الذكرى الأولى	1969	22	الهمزة	الكامل	أبو ظبي	بمناسبة عيد جلوس الشيخ زايد بن سلطان حاكم أبو ظبي
9	موكب البطولات	1961	31	العين	الرمل		
10	الشهيد	1957	44	الراء	الكامل		مرثاة العلامة الشيخ محمد بن سالم الرقيشي الذي مات في سجن الجلالي بمسقط.
11	من مطار القاهرة	1968	6	الباء	الطويل	القاهرة	
12	يا جندي يا مغوار	1967	16	متعدد	الرجز		

رقم القصيدة	عنوانها	تاريخ كتابتها	عدد أبياتها	حرف الروي	بحرها	مكان كتابتها	مناسبتها/إهداؤها
13	من عقبة ريام	1971	21	النون	الرمل	مسقط	بعد غياب دام 23 عاماً عن الوطن استلهم الشاعر هذه القصيدة وهو يطل على مسقط .
14	نهاية الحب	1973	15	النون	الرمل	مسقط	
15	أبو رمزي يحدث	1966	32	متعدد	السريع	الكويت	
16	عائد من عمان	1966	12	الدال	مجزوء الوافر	الكويت	
17	فلسطين أمام الجدار	1966	26	متعدد	الرمل		
18	أمسية على الخليج	1971	30	متعدد	مجزوء الرمل	أبو ظبي	الإهداء إلى اللؤلوة السائلة على ساحل الخليج العربي .
19	سلام تراب العامرات	1968	26	القاف	الطويل		مرثاة الشيخ أحمد بن سعيد الكندي .
20	في المؤتمر الإسلامي	1948	28	الميم	الكامل	كراتشي	في المؤتمر الإسلامي المنعقد بكراتشي آنذاك .
21	تحية للجيش الأردني	1967	12	الدال	الخفيف		تحية للجيش الأردني .
22	يا بارق الشرق	1965	60	النون	البسيط		

رقم القصيدة	عنوانها	تاريخ كتابتها	عدد أبياتها	حرف الروي	بحرها	مكان كتابتها	مناسبتها/إهداؤها
23	النفق	1973	43	متعدد	الرجز	أبو ظبي	
24	تحية لأحرار الجنوب	1968	34	الهمزة	الكامل	الكويت	من وحي آلام النكسة التي بدأت آثارها في الجنوب العربي .
25	يوم يتكلم خلفان	1964	56	متعدد	الرجز		
26	من حياض الحب	1948	18	متعدد	الرمل		
27	عمان تخاطب وفدها	1971	22	النون	الطويل	مسقط	بمناسبة زيارة وفد الصداقة للدول العربية للتعريف بنهضة عمان الحديثة .
28	رسالة من الجبهة	1967	27	متعدد	الرجز		

ملاحظات :-

1- الفراغات الموجودة في تاريخ كتابة القصائد رقم 5 ، 9 ، 10 ، 12 ، 19 ، 21 ، 22 ، 25 ، 26 لم تثبت من قبل الشاعر في قصائده ، ونحن نرجعها إلى الأعوام التالية (على التوالي) : 1966 ، 1961 ، 1957 ، 1967 ، 1968 ، 1967 ، 1965 ، 1964 ، 1948 .

2- الفراغات الموجودة في مكان كتابة القصائد يمكن إرجاعها حسب الاقتراح السابق إلى الدول التالية : الكويت ، الكويت ، البحرين ، الكويت ، الكويت ، الكويت .

◆ – قصائد أخرى مخطوطة لا تتضمنها الدواوين ◆

رقم القصيدة	عنوانها	تاريخ كتابتها	عدد أبياتها	حرف الروي	بحرها	مكان كتابتها	مناسبتها/إهداؤها
1	إلى شاعر الجيل		46	الخفيف	القاف	الكويت	في رثاء الشاعر هلال بن بدر البوسعيدي
2	صوت النهضة	1971	15	المتدارك	متعدد	عمان	

❖ نقترح ضم هاتين القصديتين إلى ديوان حادي القافلة المخطوط .

مكونات الذاكرة الإحصائية لشعر الطائي :-

تضم الذاكرة الإحصائية تاريخ كتابة القصيدة ، ومكانها ، ومناسبتها ، وأوزانها ، وقوافيها ، وعدد أبياتها .. وهذه الجوانب مجتمعة تؤكد المساحة الفعلية الممتدة فيها تجربة الطائي الشعرية ، وتدفع بها إلى سياقات علمية أكثر دقة ، وأكثر التصاقاً بمصداقية الأحكام النقدية التي نسعى إليها في هذا التناول ، فأول ما يطالعنا في مكونات هذه الذاكرة دواوينه الشعرية الثلاثة ، التي يبلغ مجموع قصائدها ثمانيا وسبعين قصيدة[16] ، وهذه الدواوين هي :

أ- ديوان " حادي القافلة " :-

وهو ديوان مخطوط لم ير النور بعد ، يتكون من ست وعشرين قصيدة ، كتبها بين عامي 1947 و 1972 ، وهي الفترة التي عاش فيها في مسقط بعد عودته إليها إثر اغتراب دام أكثر من عشرين عاما ، ولهذا فهي تعكس لواعج الغربة ، والحنين ، والفراق ، وتصوّر إسهامه الفعال في قضايا الوطن والأمة . كما أنها من جانب آخر لا تخرج عن كونها قصائد البدايات الأولى في تجربته الشعرية ، فكثير منها يرجع في تاريخ كتابته إلى فترة الأربعينات ، وأوائل الخمسينات ، ولا شك أن بعضها تنتابه هنات في العروض ، والقافية ، وبعض معالم الوحدة الموضوعية للقصيدة . من هنا يأتي إرجاء الطائي لطباعة هذا الديوان وتركه مجموعاً ، ومخطوطاً (بخط يده) رغم أن تواريخ قصائده تدل دلالة كافية على أنه ديوانه الأول الذي يفترض أن ينال الإصدار الأول .

ب- الفجر الزاحف :-

وهو ديوان مطبوع ، صدر عن مطبعة الضاد بحلب عام 1966 ، في خمس وثمانين صفحة من القطع المتوسط ، ويتكون من ست وعشرين قصيدة كتبها بين عامي 1948 و1966 ، وهي فترة عاش الشاعر معظمها مغترباً عن وطنه عمان ، ومتنقلاً في بقاع مختلفة من العالم العربي والإسلامي كما أشرنا في الجانب التوثيقي لحياته .

وقصائد هذا الديوان كقصائد ديوانه السابق ، ذات سمات وطنية مفعمة بالثورة والنضال ، مما يوحي بتمثل عميق لدى الشاعر لقضايا وطنه ، وأمته ، لذا يمتلئ الديوان بقصائد المناسبات القومية أمثال: أحداث العراق عام 1958 ، وزيارة "جميلة بوحيرد" للكويت عام 1962 ، ووفاة أمير الكويت عام 1965 ، وقصائد المناسبات الوطنية مثل:

تخريج أول دفعة من الطالبات العمانيات الحاصلات على الثانوية العامة من الشارقة، والمناسبات الاجتماعية كوفاة الشاعر هلال بن بدر ، ووفاة الشيخ أحمد بن هلال العبسي.

والقارئ لهذا الديوان يخرج بانطباع هام يدخل في سياق تجربة الطائي الأدبية بشكل عام ، هذا الانطباع يوحي بأن الطائي شاعر صاحب قضية ، غالباً ما تكون سياسية المغزى والهدف . فجذوره على حد قول الدكتور احمد درويش : "تنغرس في أرض عمان ، وتمتد بعيداً في تربتها ، ولكن غصونها وأفرعها تحاول أن تمتد ما وسعها ذلك في أفق العالم العربي الفسيح ، وتتجاوب مع نبضات ومشاعر أبنائه" [17].

هذا الانطباع يتضح كثيراً في موضعين مهمين من هذا الديوان ، إضافة لتلك القصائد ، وهما الإهداء والمقدمة ، فالموضع الأول يطرح الفكرة السابقة بشيء من الخصوصية ، حيث جاء إهداؤه على النحو التالي : " إلى الشاعر الذي نادى بحرية عمان ... إلى القدوة الذي نأمل أن نسير على نهجه ... إلى أبي مسلم .. أقدم هذا الديوان خطوات أرجو أن تكون موفقة في الطريق الواضح الذي رسمه ... "[18].

هذا الإهداء يدل دلالة واضحة ، على مدى التوافق الروحي ، والتجانس الفكري بينهما[19] ، سعياً وراء تلك القضية " السياسية" التي بدأها أبو مسلم في قصائده الاستنهاضية المشهورة ، وأكملها الطائي في وطنياته الملتهبة التي اشتعلت بها قصائد هذا الديوان وأوضحتها مقدمته ؛ حيث يبادر قارئه بقوله :

" هاأنذا أقدم هذا الديوان إليك أيها القارئ ، .. وستجد فيه دعوة إلى الثورة ، والإصلاح ، وتكتيل الجهود ... فما أنا إلا أديب أصور ما أراه في مجتمعي ...."

إلى أن يقول : " إن على الأديب أن يساهم في معركة بلاده ، وإعلان قضيتها ، ودفع وثبتها إلى الأمام "[20].

ج- وداعا أيّها الليل الطويل :-

هذا هو الديوان الأخير لشاعرنا ، وقد طبعه أبناؤه بعد وفاته ، عام 1974 في بيروت ، ويتكون من ثمان وعشرين قصيدة ، تسبقها مقدمة ، كتبها الناقد عبد الغني الخطيب[21] وإهداء قدّمه أبناؤه لعمهم الصحفي نصر الطائي الذي أشار والدهم بإهدائه إليه وهو مخطوط . ويقع هذا الديوان في مائة وست وعشرين صفحة من القطع الصغير ، وأكثر قصائده ترجع كتابتها إلى منتصف الستينات عدا قصيدتين كتبهما في أواخر

الأربعينات ، وخمس قصائد تنتمي إلى فترة السبعينات ، وهي الفترة التي عاد فيها الشاعر إلى وطنه ، ولعل أهم هذه القصائد قصيدة عنوانها " عمان تخاطب وفدها " التي كتبها بمناسبة مشاركته في وفد الصداقة ، وهو الوفد الذي طاف بأغلب الدول العربية ، وبعض الدول الأوروبية والأفريقية ، مبشراً بنهضة عمان الحديثة[22] ، وكذلك قصيدته الأخيرة " النفق" ، التي بدا فيها محاصراً بمأزق الواقع الأليم الذي اكتنف آخر مراحل حياته ، فلم يستطع إلا أن يسقط فيه سقطة أودعته الشعر في روح مليئة بالتشاؤم المحض.

المستوى الدلالي " لمكونات الذاكرة الإحصائية":-

كما أسلفنا فإن انحصار الذاكرة الإحصائية في ثلاثة مكونات رئيسة أخذت في التشكيل ، ومن ثم فإن مستوياتها الدلالية تنبثق من عناوينها الثلاثة "حادي القافلة" ، و"الفجر الزاحف" ، و"وداعاً أيها الليل الطويل" ، إذ أن خيوطاً مشتركة تحاول أن ترسم ما بها من علائق مشتركة هي في اعتقادنا من أهم عناصر تجربته الشعرية ، أو إحدى ركائزها الأساسية التي تأطّرت بها روحه ورؤاه ، فالعناوين ترنو إلى حالة شعورية متدفقة بسمو نفسي تغطيه سحابة من التشاؤم والسوداوية أحياناً (الليل ، الوداع ، الزحف) . إلا أن هذه السحابة سرعان ما تنقشع بانبلاج الفجر الجديد بنوره الوقاد وروحه المنفتحة نحو الآفاق الرحبة ، فيتحول الوداع إلى لقاء ، والليل إلى فجر ، والظلمة إلى نور .. ولعل هذه المتضادات هي بعض عناصر تجربة الطائي الحياتية ، فعبر معالمها الواقعية الماثلة في خطيها المتضادين الغربة والحنين أو التشتت والاستقرار ، أو المعاناة والراحة ، تتوحد حيوية المستويات الدلالية لتلك المكونات في شيء من الحركة الدائمة على المستويين : النفسي / الداخلي ، والمادي / الخارجي .

فالمستوى الأول يظهر من خلال القافلة الراحلة التي تزجي في حدائها معالم الأنين والتأوه بفعل معاناة الطريق الوعر الذي تسلكه ، وهذه المعاناة شبيهة بالحالة التي كان الطائي يعيشها[23] ، فكما تشير مذكراته الخاصة إلى مظاهر ذلك : طالب يتخرج في بغداد ، وعاد لبلده ليعمل فيها وسط حالة من التخلف والجهل على كل المستويات الاجتماعية والسياسية ويدفعه الوضع المتردي إلى الهجرة فيلاقي مشاقها ، وتسرق أمواله التي جمعها ليصلح بها حاله الاجتماعي المتردي ، فيعود طالباً العمل في بلد آخر وهكذا .

كل ذلك خلق نكهة خاصة في شعره تبدّت بشيء من الوضوح في هذا الديوان ، الذي

شكا فيه وبكى ، وحدا حداء القافلة المبحرة وسط مهامه الصحاري ومتاهات البراري . غارقة في ذلك الليل الطويل الذي طال صبحه.

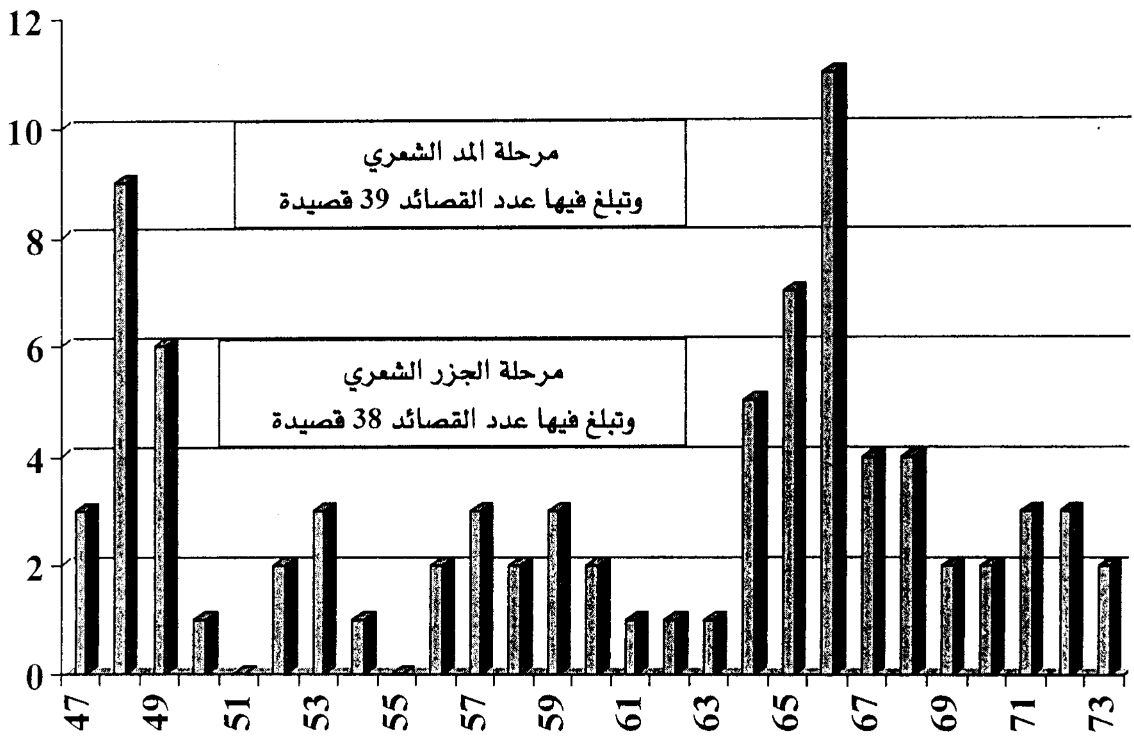
أمّا المستوى الثاني (المادي الخارجي) ، فظهر في الديوان الثاني : الفجر الزاحف ، إذ انبثق من ذلك الوضع المتردي الذي عاشه ، ثورة عارمة ، صورّها الشاعر بكل قواه في هذا الديوان ، فبعد مقدمة طويلة عن الوضع ، تفجّرت مشاعره الثائرة بصورة تخاطب القارئ بأسلوب مستفز داخلياً ينبيء عن كبت عاشه الشاعر على المستوى الشعوري تفرزه أسئلته الواردة في مقدمة ديوانه: " أعرفت الآن لماذا جمعت شعري في هذا الديوان ؟ ولماذا خرجت من قوقعة الانعزال كشاعر ؟ ولماذا خفت ذلك الخوف فلم أعد أسال قلمي عما أستطيع أن أحققه في عالم الشعر "[24] .

لهذا جاء فجره الزاحف وقاداً ، تدفعه ثورات النضال التي عاشها وشارك فيها في فترته تلك . وكعادته استبشر مسبقاً ، وتفاءل برحيل الظلام المطبق تدفعه في ذلك أحاسيس فكره القومي الذي آمن به .

ومع بدايات عصر النهضة ، يرفرف الشاعر بأجنحة التفاؤل ، ويودع ليله المظلم مستبشراً بفجره المشرق ، حيث تطوّرت حياته الاجتماعية إلى مستوى أفضل ، وأصبح يعيش حياة سعيدة يسودها الاستقرار المادي ، وسط (وضع اجتماعي جيد ، ومستوى وظيفي عال[25] وبوارق أمل باسمة من الحياة الهادئة التي عاشها شعبه ، وأمته بدءاً من سبعينات هذا القرن . لهذا فلا غرو أن يودع ذلك الليل المظلم الرهيب الذي عاناه في وطنه وخارجه .

هذه هي المستويات الدلالية لمكونات الذاكرة الإحصائية لشعر الطائي (مكونات شعره) ، وهي كما أسلفنا عصارة حياة صاخبة ، قلقة ، متوهجة بالألم ، والأمل ، وببشائر وتطلعات بدت لنا خطوطها المشتركة بحيويتها ، ورونقها الفني الجميل – على مستويات كثيرة في ذلك الشعر .

*** - : منحنى الذاكرة الإحصائية للشعر ودلالاته :-**



ملاحظات :

1- المحور الأفقي يمثل السنين التي كتب الطائي فيها شعره .

2- المحور الرأسي يمثل عدد القصائد التي كتبها في هذه السنين .

من خلال الذاكرة الإحصائية، والمنحنى الملحق بها، نكتشف أن الطائي مرّ في شعره بعدة مراحل أهمها : المد الشعري الذي قفز فيه إنتاجه إلى مستوى كبير وذلك خلال الفترة الواقعة بين عامي1947 و1950م . وكذلك الفترة بين عامي 1963 و1968 ، ويرجع هذا الاتساع إلى الظروف التي شهدها العصر ومنها السياسية على وجه الخصوص، ففي

الأولى اكتنفت حياته مؤثرات الغربة ، نتيجة لما حلّ بوطنه من عوامل التخلف والمعاناة ، فكثرت لديه تأججات الشعر المدفوعة بهذه المعاناة ، والدافعة إلى قضايا الاستنهاض واليقظة في محاولة للتنديد بالوضع المتخلف ، ومحاولة إصلاحه . ويزداد هذا الدافع نحو كتابة شاعرنا للشعر ، فتنبعث تلك القضايا لديه خلال الفترة الأخرى من هذا المستوى (المد الشعري) ، وتتحقق لديه شروط تلك الانتفاضة التي دعا إليها مراراً ، إذ نراه يفصح عن ذلك في مقدمة ديوانه الثاني بقوله : " وفي هذا الديوان إشادة بالإصلاح كان القصد منها الحض على العمل لرفع مستوى الشعب وقد ضم هذا الديوان قصائد عبّرت عن الأوضاع التي تعتور المواطن من هجرة ومقاومة ودسائس .."[26] .

وإزاء هذه الأوضاع ، التهبت قريحة شاعرنا ، فزاد عطاؤه فيها على كل الأصعدة ، فبالإضافة إلى مطامحه الوطنية ، انبثقت قريحته للتعبير عن هموم أمته ، المكبلة بقيود الاستعمار ، وكانت همومه القومية تختمر في ذاكرته المشتعلة أساساً في كثير من قصائده ، والمسجلة لأحداث أمته ، الثائرة ، الناهضة ، وسط ضجيج المشروع القومي العربي المدفوع بالفكر " الناصري" في مصر ، لهذا نراه يصوّر ذلك في قصائد كثيرة من ديوانه الثاني ، منها قصيدته "قبلة الوطنية":-

فيا تاريخنا سجِّل ويا غدنا لنا ابتسم
ويا وطنية اتقدي ويا قومية اضطرمي[27]

من هنا نرى هذه الفترة الثائرة في منحنى المستوى الشعري لديه[28] تختلف في شكلها عن الفترة الأخرى المحددة بأعوام : 1951 و1963 ، 1968 ، 1973 ، وهي ما أطلقنا عليها مرحلة " الجزر الشعري" ، والمتسمة بخفوت ثوري متموج في عطائه الشعري كماً وكيفاً ، إذ أن ظروف عصره في هاتين الفترتين خفت من قسوتها عليه ، نتيجة شعوره بالاستقرار سواء في موطنه أو في ديار الغربة ، لما لاقاه من مشاعر الود والتقدير في تلك المواطن التي عاش فيها ، وبخاصة الكويت ، والإمارات ، كما أن ظروف وطنه السياسية بدأت في التحسن ؛ نظراً لحصول كثير من الدول العربية خلال فترة أواخر الستينات وأوائل السبعينات على الاستقلال ، وشروعها في البناء والتنمية الحضارية .

وفي ظل هذا المستوى السياسي والحضاري هدأت مشاعر شاعرنا المتوقدة ، وبدأ

يأنس للراحة والدعة ، فألقى سلاحه الشعري الذي طالما رافقه في رحلته الكفاحية ، لذا كثرت قصائده الغنائية ، ومال لأغراض الغزل والوصف ، التي أشعرتنا ونحن نقرؤها بحالات من الصفو، والغناء ، والتصالح مع الحياة ، ويتضح ذلك في قصائد عدة من هذا المستوى " الجزر الشعري"[29] ولاسيما قصائد ديوانه الثالث "وداعاً أيّها الليل الطويل " مثل قصيدة "إلى النيل" ، وقصيدة "أمسية على الخليج" .

وبين هذين المستويين تتراوح شاعرية الطائي بين الغناء للوطن والثورة القومية ، والغناء للحياة والحب، بين الصخب والهدوء ، بين الغضب والرضا ، بين الانفجار والخفوت العاطفي ، وبين هذين المستويين نظم قصائده ، وكتب أكثر من سبعين قصيدة ، أخذ المستوى الأول "المد الشعري" نصيب الأسد منها ، إذ بلغت حصيلته 49 قصيدة . أما المستوى الآخر "الجزر" فوصلت حصيلته "21 قصيدة" ، ونشير إلى أن أغلبية قصائد الديوان الأول "حادي القافلة" والثاني "الفجر الزاحف" يمكن أن تدخل في مضمونها في المستوى الأول ، أما الديوان الثالث "وداعاً أيها الليل الطويل" فتدخل معظم قصائده في المستوى الآخر .

وعلى الرغم من هذا التراوح بين هذين المستويين ، فقد ظل الشعر دائماً رفيق الشاعر وصديقه ، وروحه ، وريحانه ، ووجوده وكيانه . وهذا الهيام المستمر بالشعر ، والإخلاص الدائم لتجاربه ، يمكننا إيضاحه إذا ما عرفنا أن الطائي لم يفارق الشعر ، أو لم يفارقه الشعر حتى اللحظات الأخيرة من حياته ، ونحن نجد له في ديوانه الثاني "وداعاً أيّها الليل الطويل" قصيدة يعود تاريخها إلى الأسبوع الأخيرٍ من حياته "ويبدو أنه كان قد شرع في كتابتها ، وعاجلته المنية فلم يتمها ، ثم حملت عنواناً مزدوجاً هو "النفق" وقصيدة لم تتم"[30] .

والطائي عبر هذه المعايشة الطويلة للشعر يظهر توجساً من قدرته على العطاء المتميز أفصح عنه في مقدمة ديوانه الثاني "الفجر الزاحف" قائلاً : " لقد بدا لي السؤال الذي طرحته على قلمي وهو يكتب الشعر : ترى هل لديك من جديد فتضيفه إلى الكتاب الكبير ؟ هل تستطيع أن تأتي بالأحسنِ ، أو على الأقل أن تجاري السائرين فيه ؟ وكانَ الجواب ابتسامة خفيفة ، واستعراضاً لفحول الشعراء في مختلف العصور ، وإطراقاً

بالتريث في عهد النشأة ، ومن هنا كان تعليل انكفائي على نفسي في الشعر وتفرغي للكتابة النثرية "[31].

وعلى الرغم من هذا التوجس ، فقد ظل الشعر رفيق حياته ، بامتدادها ، وصخبها، وأمالها ، وآلامها ، وهي طوابع جعلت منحنى إبداعه متموجاً ، يعكس بصدق مستويات نفسه الثائرة ، وما يعتريها من حالات مضطربة عكستها تجربته الكلية شكلاً ومضموناً .

وفي سياق تجربته الحياتية وعلاقته بالآخر الذي رآه مدّمراً لذاته يفصح الشاعر عن نهاية مدمرة شبهها بالنفق الذي لا نهاية له ولا عمق :-

ما النفع يا أوزان فنيَ	وأنا مقيد لا أنطلق
أهم باللفظ أصوغه	حقيقة مع الحياة تتفق
فأرعوي بصرخة ملء	ضلوعي تصطفق
يا عاشق الأشعار هل	نسيت ما عمق النفق؟
حاصرك الواقع فلتفهم	مرامنا كفهم عاقل لبق
في نفق أنت وخير لك	أن تعيش في نفق
فودع الشعر ففوق السقف	بالشعر كثير قد نطق[32]

فالقصيدة تجسد آخر أنفاس الشاعر ، وهي محصلة من محصلات حياته ، ويبدو أنه محاصر فيها في نفق فعلاً ، فهي ترتبط بالواقع الخاص ، لكنها قصيدة ذات نفس وجودي ، لأنها تعبّر عن معضلة شاقه في حياته وحياة الآخرين الذين كال لهم النقد الحاد... الآخر هو النفق ... هو المأساة ، وليست (ذات الشاعر فقط) .. إنها ذات نقية طاهرة ، والمدنّس هو الآخر ...... في القصيدة - إذن - إحساس مأساوي ومرارة وسقوط حتى القاع ، فهي تختزل رحلة الشاعروعمره القصير ، وهي من أهم ما كتب من شعر ، وفيها جدلية القصيدة الحديثة المتمثلة في ازدواجية الإيقاع وثنائية القافية .

❖❖❖❖❖❖❖❖❖

ثانياً : الرواية :

كتب الطائي روايتين هما : " ملائكة الجبل الأخضر " و " الشراع الكبير " . والأولى تدور أحداثها في منطقة الجبل الأخضر إبان فترة الصراع العسكري هناك ، مصورة روح النضال والكفاح ضد المستعمرين ، متخذة من مبادئ القومية العربية الرامية إلى الوحدة والثورة ، ما يدعم توجهات المؤلف السياسية في ذلك الوقت .

وتنحصر أطر هذه الرواية الموضوعية بين اتجاهين ، وطني ، وقومي ، لذلك يرسم الكاتب محور الحركة لشخصيات الرواية وأبطالها عبر مساحة زمانية ، ومكانية متسعة نوعاً ما ، فالأبطال الأساسيون ينتقلون من القاهرة إلى بغداد والكويت مروراً بالبحرين ، وإمارات ساحل الخليج ، ليصلوا بؤرة الثورة في الجبل الأخضر بعمان . ويشاركوا إخوانهم في عملهم العسكري هناك . وتجدر الإشارة إلى أن الطائي شرع في كتابة هذه الرواية في البحرين عام 1958 ، وأكملها في الكويت عام 1962 ، ونشرها في بيروت (مطابع الوفاء) عام 1963 . وهذه الحلقة تناسب محور الحركة لشخصيات الرواية وأحداثها المرتسمة في أبعاد مكانية كثيرة ، وهو تناسب يعود - في ذات الوقت - إلى طبيعة حياة الطائي المتنقلة .

أما الرواية الثانية : " الشراع الكبير " : فهي رواية تاريخية تتحدث عن كفاح الخليج العربي ضد المستعمر البرتغالي في القرن السادس عشر ، مستلهمة أهداف الوحدة ، والتكاتف ، والثورة على الاستعمار ، وقد كتبها ما بين عامي 69 – 1971 ، وتولى أبناؤه طباعتها من بعده .

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

ثالثا : القصة القصيرة :

تأتي القصة القصيرة لدى كاتبنا تالية في انتشارها ، وتطور مراحلها ، ونمو مذهبها الفني – للرواية ؛ ويعتمد الباحث في هذا الرأي على دليل الإنتاج الأدبي للطائي نفسه ، إذ يجد أن شيوع الرواية – وبعضٍ فنون الأدب الأخرى كالمقالة والقصيدة – على قلمه ، أكثر من شيوع القصة كماً وكيفاً . وكما هو واضح، فإن الطائي لم يكتب أكثر من سبع قصص إحداها طويلة[33] وهي "المغلغل" ، أما الست الأخريات فطابعها طابع القصة القصيرة ، وهي "خيانات زوجية" ، و"اختفاء امرأة" ، و"دوار جامع الحسين" ، و "مأساة صبحيه" ،

و"عبد البديع" . وقد اختار الطائي بنفسه للقصص الأربع الأولى تلك العناوين . أما القصص الثلاث الأخرى فتركها بلا عنوان ، وقد تولى أبناؤه من بعده اختيار عناوين لها.

وتشير تواريخ القصص الأربع الأولى إلى أن الطائي قام بكتابتها عام 1942 ، أثناء تواجه في بغداد طالباً في مدارسها الابتدائية والإعدادية ، وهو بذلك ربما يكون أول من طرق هذا الفن الأدبي على الصعيد العماني . مشكّلاً ريادته له تاريخياً . أما القصص الثلاث الأخرى فلم يؤرخ لتاريخ كتابتها ، وتقودنا طبيعتها وأحداثها[34] إلى أن الطائي كتبها في الفترة المتأخرة من الستينات في أثناء تواجده بدولة الكويت . ومن هذا المنطلق يمكن أن نجعل نظرته إلى هذا الفن متأثرة - إلى حد كبير - بالنظرة إلى فنٍ الرواية مما قد يشير في النهاية إلى أن الطائي كان روائياً أكثر من أن يكون كاتباً للقصة القصيرة .

رابعاً : المسرحية :

يعود للطائي فضل الريادة في كتابة المسرحية في الأدب العماني ، إذ سجّلت مسرحيتاه "جابر عثرات الكرام" و " بشرى لعبد المطلب" أول نصوص يدخل بها الأدب الحديث في عمان مجالات جديدة تتلاءم مع مجال الأعمال الدرامية الأخرى التي عرف بها من خلال أدب الطائي كالقصة القصيرة ، والرواية .

والطائي بهذا العمل الإبداعي المتميز "وقتها " في الأدب العماني ، يبرز حقيقتين واضحتين .

الأولى : أن الطائي حين كتب مسرحيته الأولى "جابر عثرات الكرام" كتبها في إطار مسرحي ينم عن موهبة أدبية واضحة في النظم الشعري ، المناسب لفن التجسيد المسرحي. إنه إطار خلاق يهدف إلى بلورة فن ليس من السهل ارتياده . ولا شك أن المكانة الشعرية التي كان الطائي يحتلها في خارطة الأدب العماني ، يعدّ عاملاً مهماً في خلق ذلك الإطار الشعري لمسرحيته هذه .

الثاني : أن الطائي لم يكن بمعزل عن التقليد : تقليد الكتاب المسرحيين البارزين في الخليج كإبراهيم العريّض الذي كتب مسرحيته الشهيرة آنذاك " وآمعتصماه" ، وكذلك عبد الرحمن المعاودة وغيرهما من الأدباء الذين قدّموا كثيراً من أعمالهم عبر المسرح المدرسي[35] ومن هذا المنطلق جاءت مسرحيتا الطائي السابقتان في هذا الإطار لا

تختلفان عن تقليد المسرح المدرسي ، إذ كتبهما لهدف تعليمي يدخل فيه إذكاء النشاط المسرحي لدى طلابه ، ولفت أنظارهم لهذا الفن الأدبي الجديد ، وقد قدّم لذلك الغرض مسرحيته الأولى "جابر عثرات الكرام " عام 1947[36] ، في مناسبة رسمية : هي زيارة السلطان سعيد بن تيمور للمدرسة السعيدية . وتلاها في العام نفسه بالمسرحية الأخرى " بشرى لعبد المطلب " التي قدمت على المسرح نفسه[37] أي مسرح المدرسة السعيدية بمسقط) ، ويمكن قراءة وتحليل هذين العملين المخطوطين ، في ضوء موقعهما التاريخي والفني ، الذي يكمن في كونهما بدايات غير مرتكزة على خصائص مسرحية خالصة ، ومن ثم فإن مستواهما الفني العام لم يحقق قدراً كافياً لنواة أو حركة مسرحية أيّاً كان اتجاهها ، شأنهما في ذلك شأن الإرهاصات المسرحية التي قدمتها مدارس منطقة الخليج من مثل:"الهداية" في البحرين و" المباركية" في الكويت وغيرهما[38] . ويعود ذلك إلى كونهما جهداً أولياً يحمل تعبيرات خطابية لموضوعات جاهزة من التاريخ لم يكن يعدّها الطائي كفنان يمارس الفن المسرحي ، كما يمارسٍ تجربته الإبداعية التي تعبّر عن صميم شخصيته ، بل كان دافعه فيهما تعليمياً لا فنياً ، ولذلك انصرف عن كتابة غيرهما[39] .

وربما بسبب هذه القلة عددياً ، وكيفياً أرجأ طباعتهما ونشرهما ، بل حتى إعدادهما للنشر والطباعة ، على غير عادته في نتاجه المخطوط الذي يشير إليه عادة في أغلفة كتبه المطبوعة ، بل حتى في تاريخه لحركة المسرح وبداياته في الخليج ، كما فعل في كتابه (الأدب المعاصر في الخليج العربي) ، فليس من اليسير أن يغفل هذا الإنتاج – لو كان يحمل قيمة فنية كبيره في نظره ، لأن أحداً لا يستطيع أن يتغاضى عن أي عمل مسرحي – مهما كان شأنه – يقدّم في تلك الفترة المبكرة من تاريخ المسرح ، ليس في منطقة الخليج فحسب ، بل في الوطن العربي أيضاً[40] .

من هذا كله – وبناء على تلك المعايير الفنية المتواضعة التي تبدو في خصائص هاتين المسرحيتين – يمكننا الاكتفاء بتقديمٍ قراءة وصفية تعريفية لموضوعاتها بعيداً عن أطر النقد الفني الذي يستوجب شروطاً معينة في النص ، والعرض المسرحيين ، وهذه الشروط ربما لا تتوفر في الكثير من الأعمال المسرحية التي قدمتها المدارس في الخليج في فترة كتابة الطائي لهاتين المسرحيتين ، أو ربما قبلها[41] باستثناء مسرحية إبراهيم العريّض "وآمعتصماه"[42] التي كتبها عام 1932 .

أ : مسرحية " جابر عثرات الكرام " :

هي مسرحية شعرية تتكون من ثلاثة فصول قصيرة ، نظمها الطائي على لسان ثلاث شخصيات رئيسة هي : شخصية خزيمة ، وعكرمة بن ربعي الفيّاض .

والخليفة سليمان بن عبد الملك . إضافة إلى بعض الشخصيات الثانوية أمثال الحاجب ، وثلاثة سؤال ، والسجّان .

وتدور أحداثها حول القصة التراثية المعروفة " جابر عثرات الكرام " ، والتي يقوم فيها عكرمة الفيّاض بدور البطولة ، وعكرمة هذا كما يقول : صاحب كتاب " العقد الفريد" " أحد أجواد الكوفة وكرمائها المشهورين(43) " . وقد وظفه الطائي هنا بدلالته التاريخية ، وبقصته المعروفة . حيث نراه في مشاهد المسرحية في موقف المحاور لخزيمة ، وهو أحد الكرماء أيضاً ، فهناك سائلان يرجوانه أن يجود عليهما ، لكن خزيمة لا يملك ما يجود به عليهما سوى ردائه ، وفجأة يطلّ عكرمة متلثماً ، ويرفض خزيمة في بادئ الأمر هذا المال بحجة أنه من المال العام ، ولا يجوز تبذيره . إلا أن عكرمة يؤكد له عزمه على إغاثته ، وأنه هو : جابر عثرات الكرام " إذا ما ألمت صروف الدهر ، ....

كما أنه – من طرف آخر – يرفض إبداء هويته له حينما سأله عن اسمه ، ويجود خزيمة بجزء من ذلك المال ، ويحسن بالباقي حياته ، لكن قصته هذه لم تبق في حيز الستر ، إذ سرعان ما انتقلت إلى مركز الخلافة بدمشق ، فيعلم بها الخليفة الأموي سليمان بن عبد الملك ، فيرسل وفداً إلى خزيمة ، الذي كان والياً عنده على هذه المنطقة . ويدور حوار بين خزيمة الوالي وبين رئيس وفد الخليفة نستشف منه رضاء الخليفة عليه وتقديره له ، بتأكيد ولايته بصورة رسمية ، حيث ناوله رئيس الوفد خطاب الخليفة له بهذا الشأن ، كما أن هذا الخطاب من طرف آخر يتضمن تنفيذ حكم بالسجن على عكرمة من جراء تهمة ألصقت به ، ولم يستطع الدفاع عن نفسه فيها ، وهي "اختلاس المال العام" .. ولم يكن خزيمة يعلم بأن ذلك المال المختلس هو الكيس الذي أعانه به ذلك الرجل الذي جاءه على حين غفلة ، ويسرّ له مطالب سؤاله . كما لم يكن يعرف كليةً أن ذلك الشخص هو عكرمة بن ربعي الفيّاض نفسه، لأنه أخفى اسمه ودسّه. وهنا أيضاً لم يكن يعرفه أن هذا الرجل المحكوم عليه ، هو الذي أعانه ، لهذا نفّذ خزيمة أمر الخليفة بالسجن وطال السجن به ، ويتعلل خزيمة لكل من جاء يشفع له بعظم ذنبه ، حتى يئس الناس من

إطلاق سراحه ونتيجة لذلك أرسلت امرأته رسولاً إلى خزيمة .. ويدور حوار طويل بينه وبين الوالي ، يعدد فيه ذلك الرسول صفات (عكرمة) ومناقبه في الكرم والجود ، والمروءة ، وإعانة المحتاج ، وجبر عثرات الكرام ، كما يذكر الوالي بأن (عكرمة) قد جاد عليه ذات يوم أثناء محنته ،إذ يقول له :

(كيف تهين جابر الرزية ليلة كنت ظاهر البلية) .

ويكتشف خزيمة بشاعة فعلته ، بعد أن عرف أن ذلك الرجل الذي أطل عليه ليلة عسره : هو عكرمة الفيّاض ، وهنا يخالجه الندم ، فيذهب إلى عكرمة وهو في السجن .. ويقدم له اعتذاره من عدم معرفته به ، وعن خطئه في حقه ، وما لحقه من عذاب في السجن ، ويرمي خزيمة قيود عكرمة ، ويأخذ بيده ويعتذر له اعتذاراً متكرراً . ثم يذهب به إلى الخليفة سليمان بن عبد الملك : وهناك يشرح خزيمة للخليفة خطأه في سجن عكرمة ، وأنه ليس بسارق خزينة دولته ، بل هو رجل نبيل شجاع ذو مروءة ، أغاثه وقت محنته ، وجاد عليه في عسره ، وهنا يعجب الخليفة بموقف عكرمة ، ويأمر له بالولاية على (أذربيجان وأرمينيا).

وتصفو علاقة عكرمة بخزيمة ، ويسمو موقف عكرمة ، وصبره ، وقدرته على تحمل أعباء السجن بغية الحصول على المجد الخلقي الذي لا يضاهى.

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

هذه هي أحداث المسرحية ، التي نستشف من مشاهدها السريعة الخاطفة ما يجعلنا اعتبارها أقرب إلى أن تكون " سكتشاً " مسرحياً يحمل بعض مقومات الأداء المسرحي الأولى ، حيث نمو الحدث الدرامي ، وتطوره تبعاً لتطور القصة التاريخية المستوحاة بواقعيتها ، دون تدخل المؤلف في خلق أية صياغة درامية تظهر موقفه الإبداعي المتميز ، كما أن قصرها واختزالها للأحداث إضافة لقلة أدوار شخصياتها تؤكد لنا مصداقية ذلك الاعتبار.

وأكثر ما يشدّنا في هذه المسرحية هو سبقها الزمني لمستويات عصرها ، وريادتها للأدب المسرحي في التجربة العمانية ، فهي تلغي كل المقولات التي تعتبر بدايات المسرح في

عمان في بداية السبعينات[44] ، إضافة إلى طابعها الشعري الذي حاول به الطائي مجاراة رواد المسرح الشعري في عصره .

وحين نتأمل بعض الملامح الفنية لهذه المسرحية ، نجد أنها تسير على نهج حواري، لا يعتريه أي تدخل وصفي آخر من قبل المؤلف . اللهم إلا فيما يتصل بتقديمه الأولي لبداية فصوله ، والذي ظهر بشكل موجز ، على نحو ما نلمحه في عباراته التالية :- " خزيمة في بيته " بالنسبة للفصل الأول ، و " ينكشف المسرح عن أمير المؤمنين سليمان ، وحوله رجال دولته ، ويدخل الحاجب أولا " بالنسبة للفصل الثاني.

أما البقية الباقية من الأحداث فيظهرها الحوار بلغة شعرية ، تستقطب فيها الشخصية الواحدة مع مثيلتها ، على أكثر من خمسة أبيات أحيانا . دون أن يقدم لنا المؤلف أية دلالة إيجابية تظهر معالم الشخصيات الداخلية (أي النفسية) ، حتى ولو كانت تتألم ، أو تتوجع نتيجة السجن ، كما هي الحال مع عكرمة ، فلا يبدو عليه ألم الوحدة ، أو التوجع ، أو الانفعال ، فكل شخصيات المسرحية شخصيات ذات مظهر خارجي ، وتلك واحدة من هنات هذا العمل المسرحي الرائد.

أما اللغة الشعرية نفسها ، فتعتريها بعض الهنات في الوزن ، رغم صفائها ، وسلاستها ، ونقائها ، وسهولتها ، ووضوحها ، ومن ذلك قول الطائي على لسان كبير وفد الخليفة (سليمان بن عبدالملك) لخزيمة :

(فاذهب إلى عكرمة فخر الكرام وقل له ذي سنة بين الأنام).

وأيضاً قوله على لسان الأمير :

" ذاك مرَّ في زمان خالي تسوء ذكراه وتؤدي بالي " ،

حيث نجد أن مراعاة الشاعر للوزن ، جعلته يثبت (ياء) الاسم المنقوص (خالي) وإن كانت القاعدة النحوية توجب حذفها في الإسم المنقوص المجرور أو المرفوع الذي لم يقترن " بأل ".

كذلك نراه يحوّل بعض همزات الوصل إلى قطع مراعاة للوزن ، كما في كلمة " إسميه " في قوله على لسان خزيمة :

ربّاه عوناً أرتجيه كى أصون (إسميه).

وعلى كل حال فهذه الهنات تغفر في سبيل تلك الريادة ، التي فتح بها الطائي فناً

أدبياً جديداً في الأدب العماني الحديث ، قفز بعده إلى آفاق جديدة نلمحها في التقنيات الجديدة في المسرح المعاصر.

ب : مسرحية " بشرى لعبد المطلب " :

هي مسرحية نثرية ، تقع في فصلين[45] ، وتستوحي القصة التراثية القديمة التي تدور أحداثها في اليمن قبل ولادة الرسول - صلى الله عليه وسلم - بين الملك سيف بن ذي يزن ملك اليمن ، ووفد قريش المكوّن من عبدالمطلب وعبدالله بن جدعان ، وبعض الرجال . وجاء هذا الوفد لتهنئة الملك بانتصاره على الأحباش في حربه لهم ، حيث تدل الروايات التاريخية على أن البطل اليمني (سيف بن ذي يزن) كان سليل بيت من ملوك حمير . وقد احتفظت الذاكرة الشعبية باسمه ، لما له من شأن عظيم في التاريخ العربي ، إذ يعود إليه الفضل في طرد الأحباش من جنوب الجزيرة العربية ، بعد أن ظلوا غالبين عليه منذ عهد (ذي نواس) . وتذهب بعض الروايات إلى أن سيف بن ذي يزن غلب على الأحباش بمساعدة الملك الفارسي (كسرى أنو شروان) ، وأطاح بحكمهم على اليمن . وبسط سلطانه على أرض أجداده في ظل الحماية الفارسية . ويرجح الباحثون أن انتصاره هذا يمكن أن يرجع إلى عام 570م أو نحوها[46] . وهو تاريخ قريب من تاريخ ولادة الرسول الأعظم "محمد" صلى الله عليه وسلم . كما كان الملك يرهص بالسلام ، ويؤمن بالتوحيد ، لذا كان اختيار الطائي له موضوعا لمسرحيته هذه قائماً على استيحاء هذه الدلالات العقدية التاريخية ، فهذه السيرة في - حد ذاتها - ذات مكانة بارزة بين السير الشعبية في الذاكرة العربية ، بسبب روعة النضال القومي لصاحبها الملك " سيف بن ذي يزن " ضد الأحباش وهي دلالة موحية للطائي بأهمية النضال القومي وطرد المستعمرين في عصره .

والمسرحية لا تخرج في أحداثها الدرامية- عن واقعيتها المعهودة ، وحدثها التاريخي المنصوص عليه في كتب التراث ، فهي تصوّر زيارة وفد قريش لهذا الملك ، فبعد ضيافة دامت شهرا من الزمان ، أكرم فيها الملك ضيوفه ، وأعز شأنهم ، لما بين أولئك الضيوف (بني هاشم) وبين الملك سيف من قرابة أسرية ، يكشفها الوفد عن طريق عبد المطلب في الحوار الذي دار بينهما في بادئ الأمر ، على النحو التالي :

" **الملــك :** مرحباً بوفد قريش ... مرحباً بأهل بيت الله ، وأيهم أنت أيّها المتكلم .؟

عبد المطلب : عبد المطلب بن هاشم ...

الملـــك : (مقاطعاً) ابن أختنا ؟

عبد المطلب : نعم ابن أختكم .

الملـــك : (يخطو ويشير إلى عبد المطلب بمكان قريب منه) : يواصل قائلا له : مرحباً وأهلا ، وناقة ورحلا ، ملكا يعطي عطاء جزلا . قد سمع الملك مقالتكم ، وعرف قرابتكم ، وقبل وسيلتكم ، فأنتم أهل الليل والنهار لكم الكرامة ما أقمتم ، والحباء إذا ظعنتم "(47) .

وبعد جلسات متعددة ، يكشف الملك سيف بن ذي يزن لعبد المطلب في نهاية أيام ضيافته له بأن لديه خبراً يخصه ، وهو يتعلق بنبوءة الرسول الأعظم (محمد) صلى الله عليه وسلم ، فيصف له صفاته ، وهو لا يزال طفلا .

الملـــك : إذا ولد (بتهامة)غلام بين كتفيه شامة ، كانت له الإمامة ، ولكم به الزعامة ، إلى يوم القيامة .

عبد المطلب : أبيت اللعن ، لقد أتيت بخير ما أتى بمثله أحد ، فلولا هيبة الملك وجلاله وإعظامه ، لسألته من كشف بشارته إياي لأزداد به سروراً ؟

الملـــك : نبي هذا حينه الذي يولد فيه ، أو قد ولد ، اسمه أحمد ، يموت أبوه وأمه، ويكفله جده وعمه ، والله باعثه جهاراً وجاعل له أنصاراً يعزّ بهم أولياءه ويذل به أعداءه ، يكسر الأوثان ، ويخمد النيران ، ويعبد الرحمن ، ويزجر الشيطان، قوله فصل، وحكمه عدل، يأمر بالمعروف ويفعله، وينهى عن المنكر ويبطله(48) . "

ويستطرد الملك في سرد صفات الرسول ، وأمارات نبوته ، وما سيلاقيه من عنت، وما سيقوم به من جهاد في سبيل نشر دعوته ، ويحذر عبد المطلب من تآمر اليهود عليه ، ففي كتابهم إشارات على بشائر نبوته .

وبعد أن يستمع عبد المطلب لوصايا الملك المتعلقة بالحفيد القادم ، يهتف فرحاً : مجاهراً بقوله : بشراك عبد المطلب .. بارك الله فيك يا محمد .. أيّ عوض عوّضني الله عن أبيك عبدالله .. !

والمسرحية كما تبيّن لنا من طابعها .. لا تحظى إلا بقليل من الخصائص الدرامية ، اللهم إلا فيما يتصل بموضوعها التاريخي التقليدي الذي لا يوحي بأية دلالات رمزية ، يسعى الكاتب أن يبينها من خلاله ، ولعل غرضه التعليمي كان المسيطر على حسّها العام ،

وقد تمثل ذلك في طابع المسرحية القصيرة واختزالها للقصة التاريخية ، وبعدها عن الرؤية الدرامية وعناصرها ، ولولا ريادتها التاريخية وسبقها الزمني- لما سواها من مسرحيات جاءت على نفس النمط في الفترة المتأخرة – لجازفنا باستبعادها عن النمط المسرحي ، واعتبرناها (سكتشاً مسرحياً أولياً) . وأظنها بكل مواصفاتها قريبة منه ، حيث الشخصيات المحدودة وذات الوجه الواحد ، وذات الصفة الحوارية ، وغرضها تقديم الحادثة التاريخية بعينها .

وفي المقابل لذلك أشد ما يجذبنا إليها لغتها القوية السلسة ، التي تنم عن ثقافة لغوية عالية ، وقراءة في مصادر التاريخ العربي بشكل جيد . ولعلنا نلمح ذلك كله في حسن اقتباس الطائي للمقطع التالي من خطبة معروفة لعبد المطلب ، وفي هذا المقطع يخاطب الملك سيف بن ذي يزن قائلا :

" إن الله أحلك – أيّها الملك – محلاً رفيعاً ، صعباً ، منيعاً ، شامخاً ، باذخاً ، وأنبتك منبتاً طابت أرومته ، وعزت جرثومته ، وثبت أصله، وبسق فرعه في أكرم موطن وأطيب معدن ، وأنت أبيت اللعن ملك العرب وربيعها الذي تلجأ إليه العباد ... "(49) .

وهكذا نجد في هذا الاقتباس ، ما يدل على ذوق أديب مثقف ، يختار نصاً يمثل هذه اللغة السلسة ، القوية ، الجزلة المثيرة لمشاعر الفخر والاعتزاز في قلب الملك الذي تختزن ذاته عصارة تاريخ حافل بالأمجاد والقوة ، وهذه اللغة تناسب مقامه الرفيع ، وقد خاطبه بها وفد قادم لتهنئته ، مما يوحي بتفاعل المؤلف مع أحداث قصته ، تفاعلا يدل – من طرف آخر – على إعجابه بها إعجابا شديداً . وكما أشرنا سابقاً فإن منبع هذا الإعجاب هو دلالتها الرمزية على النضال القومي ، وطرد المستعمرين ، فما أحرى الطائي أن يقدمها لقرائه وهو يرى وطنه العربي الكبير في (أواخر الأربعينات) يرزح تحت وطأة الاستعمار . وفي القصة أيضا جانب تعليمي ينبض بهذا الحس الوطني ، ويريد توصيله إلى تلاميذه في المدرسة التي كان يدّرس فيها (السعيدية) ، والمقدمة لهذه المسرحية من على مسرحها .

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

خامسا المقالة :

أ - الحجم الكمي لمقالات الطائي :

نالت المقالة من أديبنا عناية كبرى ؛ إذ يبلغ مجمل ما كتبه فيها (281) مقالة ، تتنوع بين عدة أنماط أهمها : المقالة الأدبية ، والمقالة التاريخية ، والمقالة الاجتماعية ، والمقالة الدينية ، ويمكن بيان حجمها الكمي على النحو التالي[50] :

المقالة	عددها	النسبة المئوية
المقالة الأدبية	124	٪ 44.1
المقالة التاريخية	72	٪ 25.6
المقالة الاجتماعية	46	٪ 16.4
المقالة الدينية	22	٪ 7.8
المقالات الأخرى	17	٪ 6.1

وترجع بداية كتابة الطائي لفن المقالة إلى مرحلة التكوين ؛ إذ نجد مجموعة من المقالات المخطوطة كتبها حينما كان طالبا في بغداد . وأول مقالة من هذه المقالات عنوانها " في العيد " وقد خطّها في 18 / 10 / 1940 ، وهناك مقالات أخرى وخواطر كتبها الطائي في هذه الفترة المبكرة من حياته من مثل " وقفة على البحر " وقد ألفها في 2 / 5 / 1942 ، وبعض الرسائل الأدبية المستمدة بعض ملامح المقالة الأدبية ، وقد أرسلها إلى زكي مبارك عام 1940 .

والطائي غزير الإنتاج في هذا المجال ، ويعود ذلك إلى مهنته الصحافية والإذاعية التي ساعدت في إذكاء روح الكتابة المقالية لديه، فلا غرو أن نجد إنتاجه موزّعا بين صحف وإذاعات الخليج والوطن العربي ، ولقد تم تتبع هذا الإنتاج على نحو يشير إلى أن الطائي أذاع إنتاجه عبر أربع إذاعات ونشر في ما يقارب من أربع عشرة صحيفة من بينها صحف الخليج ومجلاته : " صوت البحرين " و " هنا البحرين " و " الكويت " و " الاتحاد " و " الرسالة " وأيضا في صحف الوطن العربي من مثل : " الآداب البيروتية " و " والأقلام العراقية " و " الثقافة السورية " .

ولقد جمعت بعض هذه المقالات في كتب عديدة ، قام أبناؤه بطباعتها من بعده ، وما زال الأكثر منها مخطوطا ومنشورا في هذه الصحف ، وأهم هذه الكتب : " الأدب المعاصر في الخليج العربي " وقد طبعه معهد البحوث والدراسات التابع للجامعة العربية عام 1974، وأيضا " دراسات عن الخليج العربي " وقد طبع في مسقط في مطبعة الألوان الحديثة عام 1983 ، وكذلك " شعراء معاصرون " ونشر عام 1987 ، وأخيرا " مواقف " وصدر عام 1990 .

ب – الحجم النوعي لمقالات الطائي :

يتصل النقد وتاريخ الأدب في مقالات الطائي اتصالا وثيقا ، ذلك أنه كدارس للأدب استطاع عبر فترة زمنية قصيرة – أن يمد صلته الأدبية بأصول الثقافة العربية ، وأن يبذر مقالاته الأدبية في أرضية خصبة كأرضية الأدب العماني ، فكان نتاجه منها ظاهرا تبينه الأنماط التالية :

1- المقالة الأدبية :

تصدرت المقالة الأدبية نتاج أديبنا ، وكانت نتيجتها الأولى بين مثيلاتها بنسبة قدرها 44.1٪ ، وقد دارت حول الموضوعات الأدبية ، وتناولت بعض الكتب والإصدارات الحديثة من دواوين الشعر والروايات والمجموعات القصصية ، واعتمدت على طابع العرض التحليلي المستوحي طابع المناسبة الإعلامية .

وقد حظيت المقالة الأدبية بالنصيب الأوفر من الحجم الكمي (124 مقالة) ، وذلك راجع إلى توجهات الطائي الأدبية ، وميوله نحوها بشكل واضح وقد لمسنا مظاهر ذلك أثناء دراستنا لإنتاجه الشعري والقصصي . هذا بالإضافة إلى أن توجهات الصحافة في ذلك الوقت كانت معنية بالإطار الأدبي أكثر من غيره ، نظرا للقبول الذي يلاقيه ذلك الإنتاج الأدبي في المجتمع العربي في الخليج دوما .

2- المقالة التاريخية :

وقد جاءت في المرتبة الثانية بنسبة 25.6٪ ، وقد تناول فيها الطائي الموضوعات التاريخية المتصلة بوطنه عمان مثل " دولة اليعاربة " و " الإمامة في عمان " و " عمان عبر التاريخ" ، وكذلك المتصلة بالدول الخليجية مثل " عرب الخليج في شرق أفريقيا" و " القرامطة في البحرين " و " الفينيقيون في الخليج" ، ولم يقتصر في تناوله للجانب التاريخي

على فترة معينة ، بل شمل فترات التاريخ، قديمه ووسيطه وحديثه .

ولقد تركزت هذه المقالات التاريخية في كتابه " دراسات من الخليج العربي " ونشر جزءاً كبيراً منها في مجلة " الكويت " وأذاعها من هناك (أي من إذاعة الكويت) .

3- المقالة الاجتماعية :

نالت هذه المقالة عناية كاتبنا واهتمامه ، وذلك بحكم توجهاته الإعلامية ، التي كان يذكي جذوتها في بادئ الأمر دوره الإصلاحي في المجتمع ، وقد لمسنا مظاهر ذلك أثناء تناولنا للبعد الاجتماعي في قصصه ورواياته ، ويمثل اهتمامه بها المرتبة الثالثة من إنتاجه المقالي محققة ما نسبته 16.4٪ من مجموع مقالاته .

وقد تضمّنت مقالاته هذه عرضاً لقضايا المجتمع الخليجي خاصة والعربي عامة ، وما يعتريه من مشاكل تهز كيانه ، إضافة إلى تصوير حضارته وما يختزنه من قيم ، وعادات وتقاليد ، ويمكن اكتشاف رؤاها – على سبيل التمثيل لا الحصر – من خلال العناوين التالية " الجانب الاجتماعي في شعر الكويت " " التعليم الحديث في الخليج" " نحو مجتمع عربي جديد" . وتجدر الإشارة إلى أن هذه المقالات تركزت في كتابيه " دراسات عن الخليج العربي" و "مواقف" .

4- المقالة الدينية :

عُني الطائي بالمقالة الدينية في إطار توجهاته الإعلامية المستوحية لطابع المناسبة ، من هنا لم يجد مناسبة دينية إلا ويحاول تسجيلها أدبياً مجلياً ما فيها من عبّر ، ودروس ، ليقدمها عبر وسائل البث الثقافي (الصحافة والإذاعة) . محققاً بذلك طابع الإثارة والتشويق للقارئ والمستمع ، تلك الإثارة التي تلعب المناسبة دوراً مهماً في خلقها؛ لهذا سمى مقالاته التي جاءت في هذا النمط " مواقف إسلامية " . وقد جاءت هذه المقالة الإسلامية في المرتبة الرابعة ، محققة ما نسبته 7.8٪ . وأهم العناوين التي تطالعنا فيها : "الحج عبادة والعبادة تهذيب وبناء" و " في ذكرى الهجرة" و " يوم الجمعة " و"كيف أسلم أهل الخليج " و " أدباؤنا والإسراء والمعراج".

5- المقالات الأخرى :

وتشمل المقالات السياسية ، والرياضية ، وبعض الخواطر والحكايات الشعبية التي يوظفها لمعالجة بعض القضايا الاجتماعية ، وقد شكلت ما نسبته 6.1٪ من مجمل

المقالات. وتركّزت أكثر في كتابه " دراسات عن الخليج العربي " .

هذه هي الخطوط العامة للحجم النوعي والكمي لمقالات الطائي ، وهي خطوط تنم عن مدى اتساع ثقافة الطائي ، وتوحي بمدى تواصله مع الحياة الثقافية والأدبية العامة في الخليج والوطن العربي ، عبر مساحة جعرافية تمتد من مسقط حتى باكستان(51) مروراً بدول الخليج(52) ، وأيضاً عبر مساحة زمنية تبدأ من مرحلة بواكير أدبه الأولى حيث مقاله الأول عندما كان طالباً في مدارس بغداد ، وتنتهي بمرحلة عمره الأخيرة ، حيث آخر مقالاته منشورة في جريدة "الوطن" إبان عمله في سلك الوزارة(53) . وبين هاتين المرحلتين نلتقي بتلك الكثافة من المقالات المختلفة ، ولاسيما إبان عمله في البحرين ، محرراً في مجلة "هنا البحرين"(54) ومذيعاً في إذاعتها . وأيضا عمله في الكويت رئيساً لتحرير مجلة الكويت(55) ، ومذيعاً في إذاعتها.

أهمية مقالات الطائي الأدبية ، ومكانتها في التجربة العمانية :-

لعل استقراءنا السابق لحياة عبدالله الطائي وتنقلاته الكثيرة ، يمهّد لنا الطريق نحو معرفة أهمية مقالاته ومكانتها في الأدب العماني ، وهي مكانة تنبع أساساً من جهوده في خدمة الثقافة العمانية ، فهو في كل مكان قطنه استطاع أن يكسب منه معارف جمة ، وأن يضيف إليه حصيلة تفكيره ، ووعيه بقضايا الأدب والثقافة عامة.

ولقد خرج بأدب وطنه من إطار الانعزال الجغرافي إلى مناخات تشمل أسفارا قصية، وأبعادا زمانية ومكانية بعيدة عبر خلالها أقطاراً وتآلف مع ثقافات متنوعة(56) ، وأسفرت محاولاته تلك – في كسر ذلك الحاجز المخيم على الأدب العماني خلال العهود السابقة – عن فرصة أولية لإيجاد مناخات متفاعلة بين هذا الأدب وسائر الآداب الأخرى، ولعل الدراسات التي أتت من بعده كشفت معالم هذا الدور الريادي الذي قام به الطائي وحده؛ ففي الوقت الذي منحت فيه الدراسات العربية ، ولاسيما كتب تاريخ الأدب مساحة أكبر من التعريف ، والتحليل ، والتاريخ لآداب الدول العربية الواقعة في الوسط الجغرافي من خريطة الوطن العربي (أعني بها دولاً مثل : مصر ، والشام ، والعراق) . أغفلت الدول العربية الواقعة في أطراف هذه الخريطة ، وتحمل أدباء هذه الدول ومفكّروها وحدهم مشقة البحث والتنقيب في تراث بلدانهم الأدبي والفكري عامة(57) ، وكان عبدالله الطائي واحداً منهم ، إذ أن مكانة دراساته ، ومقالاته تنبع من كونها جاءت في وقت ندرت فيه

الكتابات عن تلك البلاد ، نتيجة لبعض الظروف السياسية المتردية التي أحاطت بوطنه في فترة الخمسينات والستينات من هذا القرن .

واكتسبت مقالات الطائي أهمية أخرى إلى جانب أهميتها السابقة إذ أن حجمها المتسع ساعد على فهم أكثر للفكر الثقافي والأدبي ليس في عمان وحدها ، وإنما في منطقة الخليج كلها في الربع الثالث من القرن العشرين . ولم يكن ذلك الاتساع مثار مشكلة فنية تؤرّق مقالات الطائي أبدا ، فقد كان الأدب العربي يتمتع بهذا القدر من الاتساع التاريخي والجغرافي ، ويمكن معالجته بهذا الشكل المنهجي المعتمد على تحقيق معادلة انتقالية لا تخل بجودته الموضوعية والفنية .

والذي يتتبع ما كتبه الطائي يجد أن هناك ملامح وخيوطاً دقيقة ، تنظّم كثيرا من جزئيات هذا الأدب الذي يبدوا مفرقا .ويمكننا معرفة هذه الخيوط من خلال خصائص المقالة الأدبية التي أوضحتها نصوصها المنشورة في كتبه الصادرة (دراسات عن الخليج، وشعراء معاصرون ومواقف) .

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

سادسا : السيرة الذاتية :

1- المراحل الزمنية :-

تعتبر سيرة الطائي الذاتية من طلائع السير الذاتية التي كتبها كتّاب الخليج العربي وشخصياته الأدبية والسياسية(58) فقد شرع في كتابتها بتاريخ 1949/5/22 ، وسجل فيها أحداثاً كثيرة في الخمسينات والستينات والسبعينات ، ونحن نجد آخر يومية كتبها ترجع إلى تاريخ 1971/6/9 . وبين هذين التاريخين (البداية والنهاية) يمكن تناول هذه السيرة حسب المراحل التالية :

1- مرحلة مسقط - باكستان :

وجدت مخطوطة - كنص أدبي - تتكون من 54 صفحة من الحجم المتوسط ، وتتناول حياته الاجتماعية داخل أسرته ، ووظيفته مدرساً في المدرسية السعيدية ، وما لاقاه فيها من صعوبات ، إدارية ، وسياسية ، أدت به في نهاية المطاف إلى الهجرة إلى باكستان ليعمل معلماً في كلية اللغة العربية ، ومن ثم رجوعه إلى مسقط مرة أخرى لما لاقاه من ظروف اقتصادية حتمت عودته. وفي مسقط وباكستان يسجّل أحداثاً ، ومواقف

طريفة ، حدثت له سواء في عمله الوظيفي أو نشاطه الثقافي ، أو على صعيد علاقاته بأصدقائه . ويشير ضمن كشفه ذلك إلى معالم جريئة تصوِّر صداماته مع السلطة السياسية في وطنه في تلك الحقبة المتقدمة من حياته ، حيث كان شاباً قادماً من مدارس بغداد ، مهموماً بتطلعات التغيير الذي ينشده لوطنه .

كما أنه عني بتسجيل نشاطه الأدبي في هذه المرحلة ، فهو يظهر لنا قراءته وكتاباته ومتابعاته الثقافية كما يعرض لنا مناسبات بعض قصائده . أيضاً مسرحيتيه اللتين يذكر عنها أنهما مثلتا في المسرح المدرسي في المدرسة السعيدية بمسقط في تلك الفترة.

ويبدى الطائي في سيرته – في هذه المرحلة – روحاً قصصية عذبة ، واهتماماً خالصاً بشتىْ النواحي ، أو ما يمكن أن نسميه طبيعة الحياة اليومية للعصر الذي عاش فيه ، ففي سيرته يقظة الفنان ، ودقة المؤرخ وتحرّيه ، وقد ساعده أسلوبه الأدبي على تقديم كل ذلك بلغة سلسة ، عذبة ، صافية يمكن ملاحظتها من خلال المقطع الذي صوّر فيه أسباب هجرته إلى باكستان:

" خرجت من مسقط ساخطاً بالحياة، برماً بحاضري، كارهاً لمحيطي : كم دعوت الله أن يكتب لي بالخروج ، دعوته حين ينهمر الغيث ، ويدر الرعد، دعوته حين ينعم علي، أو أتوجه إليه. دعوته حين أرى الهلال ، أو تطول بي الطريق ، وحسبك ذلك شاهداً على الحال التي تعوزني ، إذ كنت بالوطن ، وعلى النفسية التي دفعتني إلى هجرانه"[59] .

ويستمر الطائي في تقديم أحداث حياته في هذه المرحلة ، بنفس هذا التوهج العاطفي ، وهذه الحرارة المتوقدة ، التي تجذب القارئ ، ولا تدعه يفارقها ، فهو مشدود نحوها شداً كبيراً ، وتلك واحدة من أنماط التأثير الذي يخلقه النص الأدبي في قارئه .

2 – مرحلة البحرين – الكويت :

لم يكمل الطائي كتابة سيرته في هذه المرحلة كنص أدبي متكامل ، وإنما تركها على هيئة يوميات ، سجّل فيها باقتضاب ، ما حدث له في أيامه من أحداث مهمة كان أغلبها ذا طابع سياسي واجتماعي وثقافي عام ، وكانت عنايته بقضية الوطن العربي نتيجة لما استجد فيه من أحداث واضحة في هذه المرحلة.

وتقع مذكراته اليومية في هذه المرحلة فيما يقارب 68 صفحة مخطوطة بخط يده[60] عنى فيها بقضايا الأسرة أولاً ، فهو يصف علاقاته الاجتماعية ، وصلاته ،

بأصدقائه وأهله ، كما يرصد حياة أولاده ويوثق تواريخ ميلادهم ، وميولهم ، وطبائعهم وصفاتهم، وحالة دراساتهم ، وأحلامهم وما يستجد في نموهم . ويسجل رحلات أسرته ، وزياراتها ، وما يحدث فيها من مواقف مهمة ذات تأثير في مجرى حياته كحالات وفاة بعض أهله (عمه - خاله - والديه) وأيضاً حالات الزواج التي تتم في نطاق قبيلته.

ويعنى بتتبع نشاطه الثقافي والأدبي ، من خلال كتابته في الصحف ، وإذاعته للبرامج الثقافية في الإذاعة سواء في الكويت أو البحرين. حيث نجد رصداً لكل ما نشره أو أذاعه في هذه الفترة ، إضافة إلى ما اضطلع به من أنشطة في النوادي والجمعيات الثقافية، فهو يبرز دوره في أنشطة (اتحاد الأندية الوطنية) في البحرين بصفته سكرتيراً لها، حيث محاضراته في المناسبات الدينية والوطنية، وحيث استضافته للشخصيات الفنية والثقافية. فهو يقول في إحدى يومياته " بدأنا الموسم الثقافي لاتحاد الأندية بمحاضرة ألقاها الأستاذ رسول الجشي ونستعد الآن للمحاضرة الثانية عن التعليم العام والفني. وننتظر وصول الأستاذ محمد فؤاد جلال للاشتراك في هذا الموسم ".(61)

أما على الصعيد السياسي ، فيصف الأحداث الخارجية المستجدة في يومه ولاسيما قضايا الوطن العربي، ويؤرخ انتخاب الزعماء العرب وتعييناتهم ، فيذكر انتخاب عبد الكريم قاسم رئيساً للعراق ، والرئيس جمال عبد الناصر رئيساً لمصر ، ويصف الأحداث السياسية المصاحبة لتلك الانتخابات أو التعيينات ، كما يصف المعارك التي خاضها العرب ضد إسرائيل ، والعدوان الثلاثي على مصر ، وتأميم القناة ، وغير ذلك .

وتعتبر مذاكرته لهذه الفترة التي بدأ تسجيلها يوم 1951/1/9 وثيقة شاهد عيان على التجربة السياسة في الوطن العربي والخليج بالذات. ومما يزيد أهميتها اقترابٍ كاتبها من هذه التجربة على صعيد وطنه والخليج العربي ، وكان بفعل ذلك يمثل هاجساً مؤرقاً لسلطات الاستعمار(62) بدليل أن شخصيته كانت مثار أسئلة مهمة لدى الأوساط الوطنية في تلك الفترة الحرجة من تاريخ الخليج العربي. (أعني فترة الخمسينات والستينات حينما كثر السؤال عن صدق وطنيته).(63)

ويمكننا أن نشير إلى أن مذكراته في هذه المرحلة بالذات تشكّل بعداً من أبعاد تجربته الإبداعية المستمدة من تلك العلاقة الحميمة بين السياسي والأدبي وهي علاقة تنبع في جوهرها من صلات الطائي بقضايا وطنية وتشكل هاجساً يؤرق إحساسه

ومشاعره، خاصة أن هذا الوطن يعيش في محنة التخلف والجهل والظلام ، فما على الأديب وهو ينظر من علٍ نحو هذا المشهد المظلم إلا أن يشعل أنواره ليضيء بها طريق الحق، وهو طريق نضالي طالما أرتبط بالثورة والتوقد وتلك ميزة من مميزات أدب الطائي انكشفت لنا حقائقها في هذه المرحلة من سيرته الذاتية. وهي مرحلة أكثر حيوية وأكثر نبضا بقضايا السياسة والأدب معاً . ففيها نشر روايته ملائكة الجبل الأخضر " وقصائد ديوانه "الفجر الزاحف " وبعض مقالاته ، بل حتى كتابه " تاريخ عمان السياسي " الذي تبدو ملامحه واضحة في هذه المذكرات.

2 - مرحلة الإمارات - عمان :

وهي مرحلة أقل وطأة على كاتبها من سابقتيها ، ونلاحظ دقة تسجيل الطائي ليومياته فيها ، ويكتفي بالإشارة المقتضبة إليها ناهيك عن بروز عنصر الحذر من الاستطراد في شرح بعض مجرياتها ، ولا سيما السياسية.

أما حياته الأدبية والثقافية في هذه الفترة سواءً في الإمارات أو في عمان ، وهي تقترن بتوليه مناصب استوجبت منه عنصر الكتمان ، حتى في سيرته الذاتية التي أعلن في البداية أنه سيتوخى عنصر الصدق في تسجليها.

ويكتفي في هذه المرحلة بتسجيل وقائع حياته من خلال مهامه الوظيفية (السياسية) التي قام بها حين كان وزيراً ممثلة في إشراكه في "وفد الصداقة" وزياراته للأقطار العربية والأجنبية معرفاً بنهضة عمان الحديثة . ويذكر زيارته لسويسرا في 1971/5/2 والعراق في 1971/6/5 ولبنان في 1971/6/7 ، والأردن في 1971/6/9 ويسجل في هذه الزيارات المواقف التي حدثت له على الصعيد الشخصي ، دون أن يشرح مظاهر تلك الزيارات على مستوى المهمة الرسمية التي أوكلت إليه في تلك الزيارات وهي مهمة تندرج في اعتقادنا في إطار منصبه الوزاري الذي حمل أسراره ، ويتوخى كتمانها حتى في هذه المذكرات .

وفي هذه المرحلة نلاحظ إشارات طفيفة إلى رحلاته وصلاته وزياراته لمناطق عمان، لأداء مهام وظيفية ، فرضتها عليه مهنته الوزارية من أجل النهوض قدماً بوسائل التنمية في الوطن.

ب - خواص سيرة الطائي الذاتية :

تتحقق في هذه المراحل الثلاث من مذكرات الطائي خواص وشروط السيرة الذاتية - إلى حد ما- ويعتمد الكاتب فيها على وثائق ، ورسائل ، وشواهد يثبت بها حقائق حياته، وكثيراً ما نلمح تأكيداته عليها ، وقد وجدنا بالفعل تلك الرسائل " مؤرشفة " في مكتبه الخاص ، وملفات عمله في حقل التعليم والإعلام إضافة إلى رسائله الخاصة التي أحتفظ بها لهذه الغاية.

كما أن سيرته جاءت متنامية ، متتبعة لمراحل حياته ففي المرحلة الأولى يصّور طفولته ، بما اكتنفها من ظروف ، وما أحاط بها من مصاعب . وفي المرحلة الثانية يتتبع مراحل شبابه وعطاءاته المتوهجة في كافة الأصعدة. وفي المرحلة الثالثة يظهر قناعاته بالعمل الرسمي ، ورفضه كل ما كان ينادي به ، وقد تحقق له في إطار النهضة الحديثة التي أراد أن يستكمل بها دوره الريادي في قضايا التنمية والتحضر ، لكن العمر لم يمهله كثيراً.

ونلمح في هذه المرحلة الأخيرة استقراره الذهني، ورضوخه لمستويات شتى من القناعات خاصة السياسية ، لذا لم يكن إنتاجه الأدبي فيها مشتعلاً كما كان في المراحل السابقة.

كما أن الطائي لا يلجأ في سيرته إلى الخيال في تصويره للمواقف ، فأغلب ما جاء في سيرته عبارة عن حقائق واقعية مدعمة بالأدلة والبراهين ، ولعله كان على وعي بأن فن السيرة الذاتية " يعتبر فناً لا بمقدار صلته بالخيال ، وإنما لأنه يقوم على خطة أو بناءٍ للحقائق ، فهو أدب تفسيري للظواهر المحيطة به "[64] وهذا النوع من الأدب يخلق خلقاً من حيث صلة صاحبه بغاية محددة تهديه إلى اختياراته للحقائق ، وهو كالرواي ، والقاص ، يحاول أن يكشف عن الصراع ، سواءً مع نفسهِ أو مع الناس من حوله ، ولكنه لا يستطيع أن يحكم خياله في أجزاء ذلك الصراع فبدلاً من أن يقف موقف الخلاق تراه يقف موقف المستكشف لأناس وجدوا في الحقيقة. ولعل أبسط الأدلة على ذلك ما ذكره عن تقييمه لبعض الأشخاص أثناء تعامله معهم في البحرين والكويت[65] ، فهو يذكر موقف أصدقائه الذين ساعدوه وقت محنه ، مفسرّاً مواقفهم رابطاً إياها بمواقف أخرى في وطنه عندما كان يقبع في عالمه الاجتماعي والسياسي المظلم الذي دفع به إلى متاهات الهجرة والبعد عن الوطن.

والملاحظ أن سيرة الطائي الذاتية ولاسيما في المرحلتين الأوليين كانت " استجابة للهموم الثقال التي أحس بها في حياته ، نتيجة لمواقفه السياسية ، على أن هذه الاستجابة لم تكن مظهراً من مظاهر النقص أو إظهاراً لعالمه الخارجي ، أو إشراكاً للآخرين في تجاربه ، أو محاولة منه لتجنب أبناء مجتمعه " وإنما كانت نتاج قناعات داخلية أفرزتها معالم التجربة بصدق ، وقد تبين ذلك من خلال دوافع هذه السيرة ، فهو يقول في المرحلة الأولى من تلك السيرة: " هى وسيلة مناسبة للسلوى ومغالبة الأشجان ... إذن فلأكتب ، مذكراتي ... أجل فلقد حاولت أن أخفف من اشتعال النار في قلبي ، ومن هواجس الكمد في نفسي وسعيت أن أطلق جبهتي من العقد وأجمع صبري بعد أن تمزق . نظرت إلى هنا وهناك. أستعين بالشاي والشعر ، والنظر إلى الحسن والزهر ، ولكن وآسفاه فشلت ؛ فما العمل إذن ؟ وأين الطريق إلى السلوان ؟ إنها المذكرات "(66).

أما المرحلة الثانية ، فيبرر دوافعه لكتابة مذكراته " لتبقى تذكاراً لي في هذه الحياة لي ولأولادي من بعدي ، ولمن يستجلون بها حقائق حياتي"(67).

ولعل تلك الدوافع من الأهمية بمكان ، إذا سّلمنا أن مذكراته تلك كانت مثالاً للصدق وتجسيداً للمعاناة بكافة صورها. إلا أننا نلمح أن ذلك كان نسبياً ، ولاسيما في المرحلة الأخيرة التي تختلف تماماً عن توجهات الكاتب وتطلعاته السابقة ؛ فهو وإن قصد في المرحلتين الأوليين تجلية أطر الصدق والحقيقة ، فإنه في الثالثة فشل ، لأن روح المعاناة خمدت وتطلعات العمل النضالي تلاشت فما بقيت له إلا الأحلام التي طالما سعى إليها ، خاصة أنه وجد في المرحلة الأخيرة توافقاً مع مساعيه وآماله ، فهو يقول : " هل يدور حسبان أمري واجه الظلمات وكابد المصاعب ، وعانى المشاكل ، أنه سيسمع بالفرح فجأة... هل يدور في حسبان هذا الإنسان أن سنوات البعد عن الوطن والغربة عن الأهل يمكن أن يبزغ أمام عينيه فجر يبدد ظلماءها ، ويرفع أثقالها ؟ لا أعتقد أن الإنسان يتوقع الفرج صدفة دون أن تكون له مقدمات مشهورة أو مسموعة ، يدفعه إلى هذا التوقع كثرة ما عانى من مصائب... وذلك ما حدث صباح يوم السبت 1970/7/25م "(68).

وإذا كان عنصر الصدق قد تجسّد بوضوح في سيرة الطائي ، فإن دوافعه كانت بسبب " الألم " الذي كان يعاني منه على صعيد حياته المعنوية لا المادية ، إذ أن الألم هو الذي يضطر الذات إلى أن يخلع على حياتها معنى. وما كتابة سيرة من السير الذاتية إلا

بهدف أن يخلع الكاتب على حياته معنى ، فالألم كدافع لكتابة السيرة ، أداة فعالة تزيد من خصب الحياة الروحية ، وتعمل على صقل الشخصية ولكن بشرط أن نجعل منها أداة عمق للحياة الباطنية ، كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم[69] .

وإذا كان الصدق ، والألم والمعاناة دعائم رئيسة للسيرة الذاتية ، فإن سيرة الطائي ، كانت مغلفة ببعض الشذرات السلبية التي فرضتها عليه عواطفه الدينية والخلقية والاجتماعية وحتمت عليه عدم الإفصاح إلا عن بعض الأشياء، ومن ثم فقد صوّر لنا الجانب الإيجابي من حياته، والجانب الذي لا يمس سمعته الطيبة بشيء، وترك الجانب الآخر منسياً. ولعل عاطفته الدينية بدت واضحة في سيرته فحوّلت بعض ملامحها إلى وعظ وتذكير بقدرة الله على رعاية البشر وحفظهم، وأن أرزاقهم مكفولة لديه وخاصة في المرحلة الأولى حينما غادر وطنه مهاجرا إلى باكستان، طالبا العمل وهو لا يدري هل يتحقق طلبه أم لا ؟ كذلك في بعض المواقف الحزينة التي يرزأ فيها بفقد عزيز لديه كوفاة أمه وهو بعيد عنها. حيث ألم به الحزن، واشتد عليه الألم ، فكانت المذكرات الوسيلة المخففة من وقع تلك الرزية.

ومن جانب آخر كانت المشاعر الدينية والمبادئ الأخلاقية ظاهرتين في سيرة الطائي وهي بذلك أثرت العمل الأدبي، وعمّقت حقائقه " ذلك أن أساس السيرة الذاتية هو الإنسان، فإذا وقع الكاتب تحت تأثير تلك العواطف قلّت رغبته في التجارب الإنسانية، وتحرّج من أن يذكر منها بعض الآثام لئلا يرسم للناس القدوة السيئة والمثال المضلل"[70] ؛ ولذلك كان الصدق في سيرة الطائي محاولة، لا أمراً متحققا، ويكفيه أنه حاول تسجيل مواقف، وتوثيق أحداث لم تكن في الحسبان خاصة تلك التي شملت الأحداث السياسية في منطقة الخليج ولم يكن تسجيله ذلك في إطار تاريخي بحت ، بل كان ممتزجا بالطابع الأدبي ، وهو بذلك يحتل الريادة في هذا المجال ، وهي ريادة تضاف إلى ريادته في كتابة فن القصة والمسرحية والرواية في سلطنة عمان وأوطانه الخليجية التي عاش فيها فترات متفاوتة من عمره .

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

هذا هو مجمل إنتاج الطائي النثري مخطوطا ومنشورا، غير أن إنتاجا آخر في مجال التاريخ يمكن الإشارة إليه ويتمثل في كتابه الذي جمعه ووسمه: بتاريخ عمان السياسي"(71) وقدم فيه قراءة أولية للتاريخ العماني على امتداده الطويل، مستجليا فيه رؤى وطنية، وأخرى قومية، تناسبت مع ما يحمله من فكر متقد، كما أنه امتداد لتلك المقالات ذات الطابع التاريخي التي تضمنتها كتبه المنشورة.

وأمام هذا الإنتاج المتنوع كما وكيفا، يمكن استخلاص معالم الريادة التي سجّلها التاريخ الأدبي العماني لعبدالله الطائي ؛ هذا الكاتب الأديب الشاعر. الذي جاء نتاجه عصارة حياة مثيرة، خصبة، متنوعة المصادر والاستيحاءات، ومن هنا كانت دلالة اتساع الأفق الذي ربما تميز به دون غيره من أدباء عمان وشعرائها (نقصد بذلك شعراء جيله).

المصادر والمراجع

أولاً : المصـــــادر[72] :

أ- المصادر المخطوطة :

الشعر :

الطائي ، عبدالله محمد : حادي القافلة (ديوان شعر) : مكتبة أبناء المؤلف ، الخوض ، سلطنة عمان ..

القصة القصيرة :

الطائي ، عبدالله محمد :

أ- اختفاء امرأة ، قصة قصيرة مرقونة توجد نسخة منها بمكتبة أبناء المؤلف ، الخوض ، سلطنة عمان .انظر نصها في الملحق 5 (ب) (1) من أصل الأطروحة .

ب- أسف ، قصة قصيرة مرقونة توجد نسخة منها بمكتبة أبناء المؤلف ، الخوض ، سلطنة عمان . انظر نصها في الملحق 5 (ب) (3) من أصل الأطروحة .

جـ- خيانات ، قصة قصيرة مرقونة توجد نسخة منها بمكتبة أبناء المؤلف ، الخوض ، سلطنة عمان . انظر نصها في الملحق 5 (ب) (2) من أصل الأطروحة .

د - دوار جامع الحسين ، قصة قصيرة مرقونة توجد نسخة منها بمكتبة أبناء المؤلف ، الخوض ، سلطنة عمان . انظر نصها في الملحق 5 (ب) (6) من أصل الأطروحة .

هـ- عائلة عبد البديع : قصة قصيرة مرقونة توجد نسخة منها بمكتبة أبناء المؤلف ، الخوض ، سلطنة عمان . انظر نصها في الملحق 5 (ب)(5) من أصل الأطروحة .

و - مأساة صبحيه : قصة قصيرة مرقونة توجد نسخة منها بمكتبة أبناء

المؤلف ، الخوض ، سلطنة عمان . انظر نصها في الملحق 5 (ب)(7) من أصل الأطروحة .

ز- المغلغل ، قصة طويلة مرقونة توجد نسخة منها بمكتبة أبناء المؤلف ، الخوض ، سلطنة عمان . انظر نصها في الملحق 5 (ب) (4) من أصل كتابنا عبدالله الطائي حياة ووثائق، ط1، رابطة الأدباء، الكويت، 2004.

السيرة الذاتية :-

الطائي ، عبدالله محمد : سيرة ذاتية : (أربع مذكرات) : توجد نسخة منها بمكتبة أبناء المؤلف ، الخوض ، سلطنة عمان .

الدراسة التاريخية :-

الطائي ، عبدالله محمد : تاريخ عمان السياسي ، مكتبة أبناء المؤلف ، الخوص ، سلطنة عمان .

المسرحيات :-

الطائي ، عبدالله محمد :

أ- " بشرى لعبد المطلب" : (مسرحية شعرية) : مكتبة أبناء المؤلف ، الخوص ، سلطنة عمان . انظر نصها في الملحق رقم (5) (ب) (3) (أ) من أصل الأطروحة .

ب- جابر عثرات الكرام : (مسرحية نثرية) : مكتبة أبناء المؤلف ، الخوص ، سلطنة عمان .انظر نصها في الملحق رقم (5) (ب) (3) (ب) من أصل الأطروحة.

الرسائل :-

الطائي ، عبدالله محمد : رسائل خاصة . انظر الملحق رقم (1) (ب) من أصل الأطروحة .

المقالات :-

الطائي ، عبدالله محمد : مقالات مرقونة. انظر الملحق رقم (5) (أ) من أصل الأطروحة.

ب- المصادر المطبوعة :-

دواوين الشعر :

الطائي ، عبدالله محمد :

1- الفجر الزاحف ، ط1 ، مطابع الضاد ، حلب ، 1966 .

2- وداعاً أيها الليل الطويل ، ط1 ، (د.م) ، بيروت ، 1974 .

الروايات :

الطائي ، عبدالله محمد :

1- الشراع الكبير ، ط1 ، مطبعة الألوان الحديثة ، سلطنة عمان ، 198.

2- ملائكة الجبل الأخضر ، ط1 ، مطابع الوفا ، بيروت ، 1962 .

دراسات أدبية ونقدية وتاريخية :

الطائي ، عبدالله محمد :

1- الأدب المعاصر في الخليج العربي ، ط1 ، مطبعة الجبلاوي ، إصدار معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، 1974 .

2- دراسات عن الخليج العربي، ط1، مطبعة الألوان الحديثة، سلطنة عمان 1982.

3- شعراء معاصرون ، ط1 ، مطبعة الألوان الحديثة ، سلطنة عمان ، 1988 .

4- مواقف ، ط1 ، مطبعة الألوان الحديثة ، سلطنة عمان ، 1990 .

ثانيا المراجع :

أ- المخطوطة :-

1- البلوشي ، سعيد بن سالم : المضامين الوطنية في رواية الشراع الكبير ومغزاها في الفكر التربوي (بحث مرقون) إصدار دائرة البحوث التربوية ، وزارة التربية والتعليم والشباب ، سلطنة عمان ، سلطنة عمان ، 1988 .

2- الفلاحي ، أحمد بن عبدالله : بحث بعنوان : عبدالله الطائي ، مكتبة الكاتب ، الخوير ، سلطنة عمان .

ب – المنشورة :

1- الباكر ، عبد الرحمن : من البحرين إلى المنفى " سانت هيلانه " ط1 ، مطابع بيبلوس ، بيروت ، ب.ت .

2- الخصيبي ، محمد بن راشد : شقائق النعمان على سموط الجمان في أسماء بعض شعراء عمان ، ج1-3 ، ط1 ، وزارة التراث القومي والثقافة ، سلطنة عمان، 1984 .

3- درويش ، أحمد (دكتور) : مدخل إلى دراسة الأدب في عمان ، ط1 ، دار الأسرة ، سلطنة عمان ، 1992 .

4- الزركلي ، خير الدين : الأعلام ، ط ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 199.

5- الزيد ، خالد سعود : سير وتراجم خليجية في المجلات الكويتية ، ط1 ، شركة الربيعان، الكويت ، 1983 .

6- سرحان ، منصور محمد : مراسلات إبراهيم العريّض الأدبية (1943 – 1996) ، إصدار نادي العروبة ، البحرين ، 1996 .

7- الشاروني ، يوسف : في الأدب العماني الحديث ، ط1 مطابع رياض نجيب الريّس، بيروت ، 1991 .

8- الشّباط ، عبدالله : أدباء من الخليج العربي ، ط1 ، الدار الوطنية للطباعة والنشر ، السعودية ، 1986 .

9- شهاب ، صالح جاسم : تاريخ التعليم في الكويت والخليج أيام زمان ، ط1 ، ج1 . مطبعة حكومة الكويت ، 1984 .

10- شرف ، عبدالعزيز (دكتور) : أدب السيرة الذاتية ط1 ، مكتبة لبنان (القاهرة) ، 1992 .

11- عباس ، إحسان (دكتور) : فن السيرة ، ط5 ، دار الشروق ، الأردن ، 1988 .

12- عبد الحميد ، شاكر (دكتور) : الوعي بالمكان في أعمال عبدالله الطائي الروائية والقصصية ، مقالة منشورة في حصاد أنشطة المنتدى الأدبي لعام 1991 .

13- العنسي ، سعود بن سالم : قضايا معاصرة ، ط1 ، مطابع جريدة عمان ، مسقط، ب.ت .

14- غلوم ، إبراهيم (دكتور) :-
i. القصة القصيرة في الخليج العربي ، ط1 ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، 1981.
ii. ظواهر التجربة المسرحية في البحرين ، ط1 ، شركة الربيعان ، الكويت ، 1982 .
iii. سلسلة محاضرات ملقاة على طلبة قسم اللغة العربية بجامعة البحرين ما بين عامي 1985 – 1989 .

15- فضل ، صلاح (الدكتور) : جدلية الموقف والبنية في شعر الطائي ، بحث منشور في فعاليات ومناشط المنتدى الأدبي ، سلطنة عمان ، 1992 .

16- المحادين ، عبدالحميد : الهداية الخليفية . رجال وآفاق ، ط1 ، المطبعة الحكومية، وزارة الإعلام ، البحرين ، 1989.

17- مجموعة باحثين : دليل أعلام عمان ، ط1، مكتبة لبنان ، 1991 .

18- مجموعة باحثين : فعاليات ومناشط المنتدى الأدبي ، سلطنة عمان ، 1992. (ندوة تكريم عبدالله الطائي).

19- مؤسسة البابطين ، مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين 1 – 5 ، ط1 ، د.م ، الكويت ، 2001 .

20- مجموعة باحثين : الموسوعة العربية الميسرة ، ط1 ، دار النهضة ، لبنان ، 1980 .

21- نوفل ، يوسف حسن (دكتور) : محمد عبد الحليم عبدالله . حياته وأدبه ، ط1 ، إصدار عمادة شؤون المكتبات ، جامعة الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1981 .

ثالثا : المقابلات والحوارات :

- حوار مع الشاعر البحريني : إبراهيم العريّض ، البحرين ، 16 / 2 / 1989.
- حوار مع الشاعر البحريني : أحمد محمد الخليفة ، البحرين ، 14 / 2 / 1989 .
- حوار مع الشاعر الكويتي : أحمد السقّاف ، الكويت ، 20 / 4 / 1989 .
- حوار مع الشاعر الكويتي : خالد سعود الزيد ، الكويت، 18 / 4 / 1989 .

- حوار مع المؤرخ الكويتي : عبد الرزاق البصير، الكويت ، 19 / 4/ 1989.
- حوار مع الشاعر الكويتي : خليفة الوقيان ، الكويت ، 19 / 4 / 1989 .
- مقابلة مع : المهندس مازن الطائي ، روي ، 16 / 2 / 1990 .
- مقابلة مع الشيخ حمد بن عيسى الطائي ، القرم ، 19 / 1990 .
- مقابلة أجرتها إذاعة الكويت مع عبدالله الطائي عام 1972، (شريط مسجّل مدّنا به الأستاذ أحمد الفلاحي) .

نموذج من إنتاج الطائي

مسرحية

◆ - " جابر عثرات الكرام "*

- (الفصل الأول) -

" خزيمة في بيته "

أمس بنيت مجديـــه ... واليوم خانت أيديــه
عجزت عن شوقي كم ... أندب سوء حظيــــه
فأين مني المـــــال ... أبذله لرد أمسيـــــه
رباه عونا أرتجيـــــه ... كي أصون إسميـــــه**

سائل (1) :

بيت الكريم خزيمـــه ... قد جئت أبغي لقيمـه

سائل (2) :

غوث الفقير أتيتـــك ... فكعبة الجود بيتـــك

آخر :

أمس سترت حاليـــــه ... فجـــد عليّ ثانيه

خزيمة :

أهلا بقاصد إحســانــي وإنعامـــي❖ ... وذاكر الفضل في إشراق أيامـــي
لقد هززت كريمـــــا مابه قصـــر❖ ... عن الكرام إذا نودوا لإعظـــــام
بادى البشاشة للسّـؤال عابسهـــا❖ ... إن لم يزر بيته طلاب إكــــــرام

---

* كتب الطائي هذه المسرحية عام 1947 ، كما تشير مذكراته المخطوطة (مرحلة مسقط) ليوم في 1948/4/17 .

** حول الطائي همزة الوصل : إلى همزة قطع في كلمة " اسميه " في البيت الرابع ، مراعاة للوزن .

ماذا أقول ودهري قاحل عســـر؟ ❖ وآلهفتا أين منى أمسي السامـي؟
يا طالب الجود ما عندي أجود به❖ سوى ردائي فخذه ساتراً ذامـي
خذه وفي الغد عند الله مخلفــــة❖ فحسن ظني بالرّحمن إسلامــي

(عكرمة يطرق الباب ، ويتلفت قائلاً) :

من هؤلاء هاهنا ؟!

سائل 2 : نحن أتينا غوثنا .

آخر :

هل جئته بغلّه❖ تسد منه الخلّه

" يسمع خزيمه .. "

من طرق الباب .... آخر .

" عكرمة " : طارق ليل بات يضنية السّهر.

لن يجزي الكريم خلاق البشر ❖ فخذ وقيت العار يا فخر الحضر

خزيمة :

تفضل طارق الليــــــل ❖ مكان طيّب الأهـــــل
تعال ادخل فما أخــــزى ❖ وقوف الضيف في المثــل

عكرمة :

ما جئت للنوم أيا فخر المــدر ❖ فخذه يا همام واستر الخــبر

خزيمة :

كيف تناديني ؟ وأنت في حــذر ❖ عن الدخول أيها الشهم الأبــر

عكرمة :

ما جئت أبغي في حمى الجود سمر ❖ بل جئت أقضى جانباً من الوطر
فخذه بالله ولا تطـــل فكــــر ❖ عونا أتاك مــن مراعاة القــدر

خزيمة:

حرام علي وغلت يــــدى ❖ عن الأخذ أو أعرفن منـجدي

فبالله ما اسمك يا صاحبـــي ❖ تكلم تكن أبدا مسعــــــدي

عكرمة :

حلفت بخالق هذا البشـــــر ❖ ورب البـداة وحامي الحضـر

وعون الجواد ومجلي الكـــدر ❖ لتحضرن بالله هذا السمــــر

خزيمة :

أبّر اليمــــين ولكــن أخـــــي❖ عن الإسم مالك عندي مفّـر

فأكمل جميلك قل مسرعــــا❖ أرى في محيّـاك سيما الخـبر

الفياض :

تكلفنى أنت مالا أطيـــــق❖ ولكن إليك خذ المختصـــر

أنا جابر عثرات الكـــرام❖ إذا ما ألّمت صروف الدهـر

" يسير عكرمة ..... "

خزيمة لنفسه :

شقيت بالكيس أم بالكيس إسعادي ❖ لقد عييت فما صد وتردادي

أنا الكريم الذي قد شاع مفخـــره❖ يجـاد لي بين كتمان وإرشاد

سائل (2) :

غوث الفقير أتيتك ❖ فكعبة الجود بيتك

خزيمة :

أجل هززت كريماً !

سائل (2) :

وقد رجوت عظيماً

خزيمة :

خذ الميسَّر واستر

سائل (2) :

ما عشت للفضل اذكر

خزيمة :

نور الصبـــاح تبـــدّى❖ قد طاب روحا ومغـدى
تنفـــس الروض لمـّـا❖ بدا الصباح وأنـــدى
والطير يصـــدح لحنـا❖ يدعو الأنام مجـــدا
قومي بنيّـــة عمـــي❖ وقربى ما أعـــّـدا
تلمّسي لـــي شريكـا❖ أعاف آكل فــــردا
سمعت طرقـــا لبابـــي❖ فهل أتى اصحابـــي؟
الوفد:بل رسل من (جلــّق)❖ جاءت بظهر الأينـــق

" يقوم خزيمة واقفا" :

يامرحبا برسل الخليفـه❖ ذي الصولة العالية المنيفه
هيا إلى داركم الوريفــه❖ ما أسعد الدار لكم مضيفه

" يجلسون .... "

خزيمة :

كيف تركتم ملجأ الإسلام❖ ومفخر العرب على الدوام .

كبير الوفد :

يهدى إليكم وافر السلام❖ أميرنـا منتجع الأنـــام
وهو بفضل الواحـد العلاّم❖ بخير عيش طيلة الأيـــام
أرسلنا إليـك للإكـرام❖ مقدّرا للجود ذا إعظـــام

خزيمة :

الحمد لله على الإنعـــام❖ ونيـل عطف حاكم الأنـــام
من مثله في ذروة الكـلام❖ عاش لصرح المسلمين حامي

كبير الوفد :

أرسلنا لغـــاية كبـــيره❖ تدنيك من منزلة خطـــيره
جودك كان جالباً تقديـره❖ فقد غدوت والي الجزيـــره

كبير الوفد :

خذ "الخطوط" ورسائل المهـــــام❖ واقـض رجاء لا يوفّر التمام
فاذهب إلى (عكرمة) فخر الكرام❖ وقل لـه ذي سنّة بين الأنــام
رفعة هــــذا في شرائع العظـــام❖ هبوط ذاك ، راجياً خير إمام

" ستار ، لا حاجة فيه إلى إطالة الوقف إلا لتغيير قليل لمجلس الإمارة "

خزيمة مخاطباً عكرمة :

لا بدّ من أن تكمل الحسابا❖فلا تقصّر في البنود بابا
فإن لقيت جانبا معابـــا❖لقيت يا (عكرمة) عقابا
أني محاسب ومسؤول فلا❖تطل وعود يختزنّ بابا

عكرمه :

رفقا أمير الجزيرة❖فليس هذا جريـــره
فكيف يحكم قطراً❖شخص يعزّ الحقيره

خزيمة :

لا بأس هات ناحية ❖ أنفقها في ناحيـــة

عكرمة :

لست مسجّلا فعندي الدراهم❖ وسيلة تُبْنَى بها العظائم

خزيمة :

إذن تهيـــأ للقيـــود❖لما أتيت من جحود
جروّه يا خير الجنـــود❖وصفدّوه بالحديـــد
من خان في هذا الوجود❖حق له صوت ثمود

"عكرمة بين الجنود .... "

هو الدهر كم جاءت بشر كتائبه ❖ وكم خاصم الأحرار بالفسق ضاربه
خبرناه عمراً والحياة رخيـــة ❖ يجود بأنســـام السعـــادة حالبــه
وها هو من بعد الولاية قادنـي ❖ إلى مظلمات السجن والحكم صاحبه

" أحد الحاضرين .... "

هكذا الأيام كم ذلّت كبير❖كان صفو عيشه جد قرير

" يطول السجن بعكرمة ، فيتعلل خزيمة للشفيع بعظمٍ الذنب ، حتى يئس الناس من إطلاق سراحه ، وإرساله إلى دمشق ... فترسل امرأته رسولاً إلى الأمير خزيمة.. "

الرسول :

أيّها البواب عندي حاجة عند الأمير

البواب :

ادخل على الحاجب وأقض ما تريد

الرسول "ماشياً" "

بل خلوة عند أميرنا أريد ....

الحاجب :

رجل بالباب يبغي خلوة عند الأمير .

الأمير :

لا يدخلنّ ها هنا إلا بناة ملكنا

يدخل الرسول قائلا .... "

على الأمير السلام

الأمير :

عليك أنت السلام ..

" يشعر الجالسون برغبة الرسول .. فيستأذنون ... " "

أمير الجزيرة إنّا نسير؟!

الأمير :

على أمركم في مراد المسير ..!

الأمير : غلام هات تكلم ..

الرسول: دام الأمير معظم

إني رسول لإمـــرأه❖جاءت إليك مخبره
منبتها في يعـــرب❖ومجدها ما أكبره
زوجة من كانت سماه❖في الأنام ممطره
ثم هوى على الحضيض❖وغدا للمقـــبره
نال الزمان صرحـه❖فذاق منه معسره

الأمير :

علّـك تعني عكرمه

الرسول :

أعظم به ما أكرمه

الأمير :

بل إنه ما ألامه من خائن وآمله

الرسول :

شأني أن أبلغ الوصيّه ❖بنصّها وفصها جلّيه
كيف تهين جابر الرزيّـة❖ليلة كنت ظاهر البليّـة؟

الأمير :

أه أعكرمه صاحبي ....؟!

الرسول :

حفظت الوصية من جانبي
فدعني أغادر دار الأمير ...

الأمير :

مكانك ابق تكن صاحبي

الأمير :

حنانيك يا حظ ماذا فعلت❖أتمزج صاباً بحلو الجنـــى
أنال الولاية إذ خنتنـي❖ففضلتها عن جميل الثنـــا

ملكت الإمارة لكنني❖لبست ثياب الشقا والخنا

فكيف أدير رقاب العباد❖وعنقي في القيد يشكو العنا

وأعجب من ذا بأني الأسير❖أهين بجهلي من أحسنا

تهيأ رسول وهيا بنا❖سأغسل عني سباب الدّنا

وقل للخريدة بنت الكرام❖لقد طاب مغرسكم بي أنا

إلى السجن تسعى فهيّا إلى❖مغيث الكرام وكهف السَّنا

"**ستار ، ثم ينكشف عن السجن ، وبزاوية تبعد عن مدخله ، عكرمة مقيداً ..** "

الأمير يخاطب السجَّان على الباب ...

أين تركتم عكرمة ؟ ...

السجَّان :اللص ؟!

الأمير :بل حليف المكرمة ..

السجان :عفوك مولاي عنيت الوالي ❖سارق مال دولة المعالي .

الأمير :ذلك مرّ في زمان خالي ❖تسوء ذكراه وتؤذي بالي .

فلا تطل معي المقال ❖ودلنّي عن الكريم الغالي .

السجَّان :

شكراً أميري شكراً❖مازلت للفضل ذخراً

لقد نطقت صوابا❖واليوم أحسنت فكرا

ذاك الكريم مقيَّد❖كالليث كبل أسرا

" ينظر الأمير متبيناً عكرمة .. فيراه ثم يسعى إليه ... "

أتيتك أسحب برد الخجل❖لما كان في غفلتي من خطل

أميري بحقك لا تقسون❖ففي حسن خلقك صغت الأمل

فدعني أكفر عن سوءتي ❖وأغسل رجليك من ذي القبل

"يهوي إلى رجليه يلثمهما " :

تعالوا وفكّوا قيود الكريم❖نريح فؤادي بعض الثقل

وهاتوا لألبس هذي القيود❖فهذا لعمري جـزاء أقل

هدوء الضمير لباس القيود❖فهاتوا القيود وخلوا الوجل

عكرمة طليقا :

ترفق أميري كفى معذرة❖بحق الكرام أولي المأثره

وحق الخليفة إلا تركت❖لباس القيود كفى ما أره

فكيف تؤاخذ في مجهل❖أمانع نفسي أن تظهره

فمن ذا أثار دفين الزمان لفعل أرى العار أن أذكره

الرسول:

كريمان فضلهما مأثره❖تسجّل في دهرنا مفخره

أثار الدفين كريم الفعال❖وقد شاء ربك أن يظهره

فقوما وخل خزيم القيود❖فمثلك بالعذر ما أجدره

" عكرمة يأخذ بيد(خزيمة) .. حرام لباسك هذي القيود .. "يرميها عكرمة"

فنيل رضائي أن تهجره ... .

وهيّا نسير وننسى الذي❖مضى من فعال ومن تبصره

فأمس تولّى على حاله❖فهيا نحاول أن نهجـره

خزيمة :

شكرتك شكر الكريم الأسير ❖وفعلك بالشكر ما أجدره

أعنت بمالك في فاقتي ❖وزدت بعفوك في المقدره

فهيا نسير لدار الأمير ❖فجابر كم تاق أن ينظره

(الفصل الثاني)

" ينكشف المسرح عن أمير المؤمنين سليمان ، وحوله رجال دولته ، يدخل الحاجب حالاً "

أمير الجزيرة يبغي الدخول ❖أتاك بأمر عظيم الخطر

الخليفة :

خزيمة جاء فيا مرحباً❖ليدخل فمن مثله مدّخر

خزيمة :

على أميري التحيه

عكرمة :

ندية بهيه .

سليمان :

على خزيمة ردي (.................)[73]

" يظهر الخجل على عكرمة ، أما خزيمة فيبادر قائلا" :

أمير المؤمنين أتيت أسعى ❖إليك بجابر كسر الكـــرام

علمت بما مضى لي من زمان ❖عسير كاد يفضحني بـــذام

فجملّ مظهري وأراش سهمي ❖كريم جاء في كنف الظـــلام

وكم فتشت أطلبه (...)[74]❖فكان العجز دوماً من مرامي

ولم أك عالما أني أسير ❖لشخص صار بين شبا حسامي

فها أنا جئت أصحبه وإنّا ❖بفضلك نرتجي كرم المقـام

سليمان:

أعجـب بهذا الخبر❖أكرم به من أثر

سمعـت عنه فغدا❖فكري له في حير

عكرمـة إذن أتى❖فعلا حميد الذكـر

ليس إذن بسـارق❖فهو بعفونا حري

إني بني العرب بكم❖إني رفيع مفخري
كم كان أعطاك أجب؟!

خزيمة : مولاي عشت للعرب

ما زان حالي في التعب ❖مقدار ما خلت سلب

الخليفة: عكرمــة مـا أنبلــك❖الشكر والتكريم لـك

الوزير :

فخـار مـولاي بـه❖بأنه عبد سلــك
سبيــل مـن لنـا ملـك❖دمت لنا خير ملك

سليمان :

خزيمة آه (...) من شاني(75) ❖قد استحققت إحساني
وعكرمة أرى فيـــه❖ثمار رضائنا جاني
ولكن شأنه ملقـــى❖إليك فكن له بانــي
أضفت إليك (أرمينيا)❖وزدت (بأذربيجــان)

خزيمة :

مولاي فضلك أشكـر❖وحسن فعلك أذكــر
فالحمد لله أنـــّـي ❖بعزِّ أمرك أخطــر
والحُرّ فرض عليــه ❖رد الجميل بالشكـر
أرى الجزيرة أولــى ❖بأن تعود لذا الحــرّ
(مهات) فضلك جمـــا ❖وعشت للدين تعمـر

الخليفه :

هيا اكتبوا بالولايــــة❖طابت خزيمة غايه
لا يخذل الله قومــــا❖لهم من العون رايه
" يخرج الخليفة ..... "

صديق :

تعالوا نفاضل بين الجميل❖وقد صار كلّ لكلّ خليل

عكرمة: ترفق صديقي فهذا امرؤ❖كثير الجميل يراه قليل

إذا كان منه فإما يكــن ❖من الغير أصبح عبئاً ثقيل

خزيمة :

لك الشكر عكرمة من فتى❖خلا من شبيه خلا من مثيل

بنيت فخاري بفضل الذي❖أتاني والليل مرخي السدول

الصديق :

فدوما وظل الإخا وارف❖وخلّدتما بجميل جزيــل

منادي الزمان بداها هنا❖نموت (غوث) ويبقى الجميل

" النهاية "

أشخاص الرواية : خزيمة ، عكرمة الفيّاض ، سليمان بن عبد الملك ، كبير الوفد ، الرسول حاجب الأمير ، صاحب الخليفة ، السجّان ، الوزير ، أشخاص لاجتماعات خزيمة والخليفة ، ثلاثة سؤال .

❖❖❖❖

الهوامش

* د. محسن الكندي أستاذ مساعد تخصص نقد أدبي حديث بقسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب والعلوم الاجتماعية جامعة السلطان قابوس. أصل هذا المقال جزء من رسالة علمية ، قدمّها المؤلف للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من جامعة السلطان قابوس ، وقد نشره – مجملا أو مقتضبا – في كتابه " عبدالله الطائي حياة ووثائق، ط1، رابطة الأدباء والكتّاب، الكويت، 2004 ، وفي مجلة نزوى ، ع 9 ، يناير 1997. "

(1) نقصد بها الدراسة التي كتبها في التاريخ العماني الحديث ، وعنوانها "تاريخ عمان السياسي" .

(2) اعتماداً على أول نص شعري كتبه عام 1942 ، وآخر نص كتبه عام 1973 .

(3) نعنى بها المكونات الأخرى غير الشعرية ، باعتباره أول من كتبها في عمان . أما الشعر فترجع أهمية إنتاجه بالنسبة للأدب العماني إلى كونه جدد قوالبه الموضوعية والفنية متأثراً بمدرسة الإحياء والبعث في الأدب العربي – على نحو ما سنرى أثناء دراستنا المفصلة لشعره في القسم الثاني من هذا الكتاب .

(4) كما يشير في مذكراته الشخصية ليوم 1957/6/14م ، فهو يذكر على وجه الخصوص دور الشاعر إبراهيم العريّض في تشجيعه .

(5) كما يتضح ذلك في تناولنا لروايته "ملائكة الأخضر" وقصته "المغلغل" .

(6) نجد مظاهر ذلك متجلية في كتابه " تاريخ عمان السياسي" ، وبعض المقالات التاريخية ، إذ أن إرهاصاتها الأولى " فكرتها" كانت مدرسية ، ناتجة من دروسه التي كان يلقيها على طلابه في المدرسة السعيدية بمسقط ، أو في مدرسة الهداية الخليفية بالبحرين ، أو في معهد البحوث والدراسات بالقاهرة .

(7) كما فعل في المدرسة السعيدية عندما دفعت به ظروف زيارة السلطان سعيد بن تيمور للمدرسة إلى كتابة ذلك النص المسرحي "جابر عثرات الكرام" وتمثيله مع الطلاب وإخراجه أيضاً ، كما تشير مذكراته ليوم 1948/5/14م .

(8) يشمل المطبوع ما طبعه بنفسه ، مثل "ديوان الفجر الزاحف" ، وقصة "ملائكة الجبل الأخضر" وما تولى أبناؤه طباعته من بعده ، مثل ديوان "وداعا أيها الليل الطويل" ورواية "الشراع الكبير" ، و"شعراء معاصرون" ، "ودراسات عن الخليج العربي" و"مواقف" وكذلك ما طبعه معهد البحوث والدراسات التابع للجامعة العربية مثل كتاب "الأدب المعاصر في الخليج العربي" .

(9) يضم هذا الرقم قصيدتيه المخطوطتين (إلى شاعر الجيل وصوت للنهضة) .

(10) صدر في طبعته الأولى عن مطبعة الضاد ، بحلب ، في 1966/8/20 .

(11) صدرت طبعته الأولى في بيروت عام 1974دون ذكر لاسم المطبعة .

(12) ما يزال مخطوطاً ، وقد عثرنا عليه في مكتبة أبناء الطائي بالخوض ، سلطنة عمان .
(13) ضمن قصائد الديوان المخطوط "حادي القافلة" .
(14) ديوان "وداعاً أيها الليل الطويل " ، ص103 .
(15) درويش ، أحمد (دكتور) : مدخل إلى دراسة الأدبي في عمان ، ص174 .
(16) العدد الأصلي لقصائد الدواوين الثلاثة خمس وسبعون قصيدة ، وأضفنا لها ثلاث قصائد وجدناها مخطوطة لم يضمها الديوان الأول المخطوط.
(17) مدخل إلى دراسة الأدب في عمان : د. أحمد درويش ، المرجع السابق ص 177 .
(18) ديوان الفجر الزاحف ، عبدالله الطائي ، صفحة الإهداء رقم (1) .
(19) هذا التجانس الروحي والفكري يظهر من خلال معالم حياة كليهما المشتركة ، فهناك تشابه حميم بينهما ، فكما عرفنا أن الطائي كان شاعراً ، وكاتبا ، وصحفيا ، واتسعت حياته بالغربة والتنقل إضافة إلى مشاركته في كثير من قضايا وطنه السياسية . كذلك نجد هذا الحس عند أبي مسلم ، فهو شاعر وصحافي ، وصاحب مواقف سياسية صاخبة ، وتميزت حياته أيضاً بالتنقل والترحال المستمر بين بلده عمان ، وزنجبار ، ولاقى في سبيل ذلك عنتاً كثيراً .
(20) ديوان الفجر الزاحف ، عبدالله الطائي ، "المقدمة" ص4 ، 5 .
(21) أهم ما يوجه إليها من نقد أنها قدمت عبدالله الطائي أكثر مما تقدم ديوانه ، وأثارت بانفعال شديد معالم حياته ، في وقفة قصيرة تنقصها الدقة .
(22) انظر حول هذا الموضوع ، ومدى مشاركة الطائي فيه جريدة الوطن ، عدد 30 بتاريخ 4 تشرين الثاني 1971 ، ص 3 .
(23) لمزيد من الإيضاحات حول تلك المعاناة انظر مذكراته الخاصة "مرحلة مسقط والباكستان" (الملحق الثاني من كتابنا عبدالله الطائي حياة ووثائق).
(24) الفجر الزاحف : المقدمة : ص 5 .
(25) أعني بذلك معيشته في الكويت ، حيث وظائفه الإدارية الجيدة ، ومن ثم انتقاله إلى الإمارات التي عاش فيها أيضا عيشة رغده ، وزيراً ، ومستشاراً إعلامياً ، ثم رجوعه إلى وطنه عمان ، أيضاً وزيراً وشخصا معتبرا .
(26) ديوان الفجر الزاحف ، ص 5 – 6 .
(27) قصيدة قبله الوطنية ، ديوان الفجر الزاحف ، ص 27 .
(28) كما يبينها الرسم البياني المشار إليه في ذلك المنحنى ا .
(29) ستظهر تلك الطوابع بشكل أكثر في معرض معالجتنا لاتجاهات شعره الموضوعية .
(30) مدخل إلى دراسة الأدب في عمان : د. أحمد درويش ، المرجع السابق : ص174 .

(31) مقدمة ديوان الفجر الزاحف ، ص3 .

(32) قصيدة " النفق " ديوان وداعا أيها الليل الطويل ، ص 104 .

(33) تقترب في شكلها ، وحجمها من الرواية ، إلا أن أبعادها الموضوعية الأخرى ، والفنية أيضاً لا تسمح بإدراجها ضمن سياق الرواية ، وإنما يمكن اعتبارها قصة طويلة ، تهدف إلى تسجيل الوقائع ورصده أكثر من عنايتها بالنمط القصصي الفني المركز . وهي تعتمد على بعدها الزمني الطويل ، وشخصياتها الكثيرة ، وأحداثها المكثفة كما سنرى .

(34) على نحو ما أوضحنا ذلك أثناء معالجتنا للأبعاد الفنية والموضوعية في قصص الطائي . انظر أصل أطروحتنا .

(35) انظر المسرحيات التي قدمّت في المسرح المدرسي لمدارس البحرين في دراسة الدكتور إبراهيم غلوم المعنونة ب" ظواهر التجربة المسرحية في البحرين " ط1 ، شركة الربيعان ، الكويت ، 1982) .

(36) كما تشير مذكراته ليوم 1948/4/17 ، ورقة رقم (82) .

(37) يشير في مذكراته إلى أنه قام وحده بإخراجها فنياً .

(38) غلوم ، إبراهيم (دكتور) : من محاضرة ألقاها على طلبة قسم اللغة العربية ،جامعة البحرين ، 1988

(39) المحاضرة نفسها ، ونحن لم نتمكن من العثور على نصوص أو محاولات مسرحية للطائي غير هاتين المسرحيتين مما يعطي دلالة الحكم بأن الطائي اكتفى بهما ، تمشيا مع ضرورات العملية التعليمية في المدرسة السعيدية ، التي دفعته إلى هذه الكتابة .

(40) غلوم ، إبراهيم (دكتور) : المحاضرة السابقة .

(41) " ظواهر التجربة المسرحية في البحرين " : د. إبراهيم غلوم ، ص 19 .

(42) تحمل مسرحية إبراهيم العريض " وآ معتصماه " خصائص العمل المسرحي المتكامل " من هنا حظيت باهتمام النقاد المسرحيين كما فعل الدكتور إبراهيم غلوم ، حينما تناولها بالنقد والتحليل في دراسة ضمنها كتابه السابق ، ص 15- 58 .

(43) العقد الفريد: لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي ، تحقيق أحمد أمين وآخرين ، جـ1 ، ط " دار الكتاب اللبناني" ، بيروت ، 1986 ، ص 284 .

(44) مثل مقولة يوسف الشاروني في كتابه "سندباد في عمان" ، ط1 ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة، 1986 ، ص 224.

(45) عثرنا عليها مخطوطة (مرقونة بالآلة الكاتبة) ، في ثلاث صفحات من الحجم الكبير (الفولوسكاب) ، وغير مرقمة .

(46) الموسوعة العربية الميسرة ،مجموعة باحثين ، م1 ، ط1 ، دار النهضة لبنان ، بيروت ، 1980 ، ص 1049 .
(47) مسرحية " بشرى لعبد المطلب ، ورقة 2 .
(48) المسرحية نفسها ، ورقة رقم (2) .
(49) مسرحية " بشرى لعبد المطلب ، ورقة رقم (1) . وهذا النص جزء من خطبة معروفة تنسبها بعض كتب الأدب لعبد المطلب .
(50) الإحصائيات المبينة في الجدول تشمل المقالات الموجودة في كتبه التي صدرت بعد وفاته ، والمدونة في كتبه التي صدرت بعد وفاته ، والمنشورة في الصحف ، والمخطوطة التي لم تتضمنها الكتب السابقة .
(51) نجد له في هذه المرحلة مقالات مخطوطة بلغت "ثماني مقالات" أغلبها أدبيةٍ وتاريخية .
(52) في هذه المرحلة تمثل المقالات المنشورة في كتبه المطبوعة ، مثالاً واضحاً على ذلك . انظر الذاكرة الإحصائية لمقالاته ، رقم الملحق (2) (ب) من أصل الأطروحة .
(53) انظر صحيفة الوطن ، العدد رقم)106) بتاريخ 2 أغسطس 1973 ، وكذلك الاتحاد العدد 13 الصادر بتاريخ 26 كانون الثاني 1970 ص 6 .
(54) انظر الملحق رقم (3) (ب) من أصل الأطروحة .
(55) انظر الملحق رقم (3) (ج) من أصل الأطروحة .
(56) أهم تلك الثقافات : ثقافات الهند وباكستان اللتان اطلع عليهما (الطائي) إبان عمله في إذاعته صوت الهند أو تدريسه في كلية اللغة العربية بالباكستان .
(57) مدخل إلى دراسة الأدب في عمان ، د. أحمد درويش ، ط1 ، المرجع السابق ، ص 89 .
(58) هناك سير أخرى عرفت في الخليج العربي خلال هذه الفترة مثل سيرة عبدِ الرحمن الباكِر المعنونة بـ " من البحرين إلى المنفى" وقد نشرت عام 1958 ، وتحمل طابعاً سياسياً محضاً ، نظراً لعلاقة كاتبها المباشرة بالتجربة السياسية . وفيها يصّور الحياة السياسية داخل البحرين وخارِجها (أي في الخليج) ونشاطه فيها . وما تمخض عن ذلك النشاط من إبعاد عن الوطن نفياً إلى جزيرة سانت هيلانة . وأيضا هناك سيرة الشاعر إبراهيم العريض ، التي لم تنشر بعد ، وهي مخطوطة . ويتوقع أن تكشف عن أحداث مهمة على الصعيد الثقافي والأدبي لعلاقة كاتبها بتلك الأحداث ، وصلاته الواسعة بها .
(59) السيرة الذاتية لعبدالله الطائي ، ورقة رقم (2) .
(60) مذكرات الطائي 1959/1/18 (مخطوطة) ورقة رقم (52) .
(61) انظر مظهر ذلك في "مذكرات الباكر" من البحرين إلى المنفى "سانت هيلانه" ، ص 272 .

(62) ربما يظهر ذلك من خلال آراء بعض المثقفين فيه أمثال الشاعر أحمد السّقاف .

(63) فن السيرة الذاتية ، د.إحسان عباس : ص 85 .

(64) يمكن النظر إلى أمثلة ذلك في مذكرات الطائي مرحلة البحرين والكويت (مخطوطة) ، ورقة رقم 29-36 .

(65) مذكرات الطائي ليوم 1949/5/23. (مخطوطة) ورقة رقم (1) .

(66) مذكرات الطائي ليوم 1959/5/10 . (مخطوطة) ورقة رقم (56) .

(67) مذكرات الطائي ليوم 1970/7/25 . (مخطوطة) ورقة رقم (71) .

(68) مشكلة الإنسان . د.زكريا إبراهيم ، ص37 ، وأيضا أدب السيرة الذاتية ، الدكتور عبد العزيز شرف ، : ص 1

(69) Nicolsan: The development of Eng Biography, 3nd impression, Landon, 1974, P11

(70) يقع هذا الكتاب الذي أعدّه الطائي للنشر في 394 صفحة من القطع المتوسط ، ويحتوي على سبعة وعشرين موضوعا تاريخيا، وهو ما يزال مخطوطا، وقد اطلعنا عليه بمكتبة المؤلف الخاصة، بمنزل أبنائه بالخوض.

(71) اعتمدنا في مصادر المادة على مؤلفات الكاتب ، وإنتاجه المخطوط والمنشور ، ويتعذر هنا ذكره كاملا : نظراً لأننا أفردنا له ملاحق خاصة تنظمه وتوثقه . خاصة أن بعض ذلك الإنتاج نشر بعد وفاته وجانبته بعض سلبيات التوثيق والنشر، ونكتفي لهذا السبب بإنتاجه المنشور في مؤلفاته تاركين ما نشر في الصحافة للملاحق التي سعينا أن تكون محتوية كل معلومات التوثيق وأسسه . كما أشير هنا إلى أن غالبية المصادر المخطوطة التي اعتمدت عليها الدراسة، وجدت صفحاتها غير مرقمه ، وسعينا إلى ترقيمها،. ومن جانب آخر أشير إلى أن لملاحظات لجنة مناقشة أطروحتنا التي هي أصل هذا المقال، والمكونة من المشرف الأستاذ سعد دعبيس ، والأستاذ الدكتور الطاهر مكي، والدكتور إبراهيم غلوم دور كبير في تقديم مادة هذا المقال بهذه الصورة، وقد استفدنا منهم على مستويات عديدة ،وتعذر ذكر ذلك في كل موضع ، ولذا فنحن مدينون لهم ولغيرهم ممن أدرجنا أسمائهم في هذه القائمة بالفائدة العلمية منهجا ولغة وأسلوبا .

(72) الأصل غير واضح فيه هذا المقطع .

(73) لم نستطع قراءة الأصل في هذا المقطع

(74) هنا كلمة ناقصة لم نستطع استخراجها من النص.

(75) هنا كلمة ناقصة لم نستطع استخراجها من النص.

تقنيات الخطاب الروائي النسوي الخليجي

رفيعة الطالعي*

مقدمة

تعد الرواية جنسا أدبيا حديث النشأة في دول الخليج مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى ومع ذلك فقد استطاعت الرواية، بالنظر إلى ما تمتلكه من قدرات فنية، تصوير التحولات الكبرى في هذه المنطقة على مختلف المستويات.

من هذا المنطلق، تسعى هذه الدراسة إلى تحليل تقنيات الخطاب الروائي النسوي في الخليج، لما تشكله هذه الروايات من أهمية في الكشف عن مجموعة من القضايا والتحولات ،ليست خاصة بالمرأة وحدها ، بقدر ما تشمل البنية المجتمعية كلها.

إن الوقوف عند الخطاب الروائي النسوي، يعود لأن روايات هذا الخطاب تكشف في مجموعها طبيعة إبداعات المرأة الخليجية، وما تحويه هذه الإبداعات من خصوصية وما تثيره في نفس الوقت من أسئلة حول كتابة المرأة من جهة، وحول طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة من جهة ثانية، وبين المرأة ومجتمعها من جهة ثالثة، سواء أقامت تلك العلاقات على التوافق أم الخضوع أو الصراع، وما تدل عليه من مستوى وعي المرأة في إعادة إنتاج ذاتها أو صورتها ومرجعيات هذا الوعي وتغيراته.

ويتحدد الإطار المكاني للدراسة بدول مجلس التعاون الخليجي نظرا لتجانسها النسبي في البيئة والتغيرات الحديثة التي تبعت اكتشاف النفط في المنطقة، وكذلك لحداثة الكتابة الروائية وبخاصة الكتابة النسوية، حيث ظهرت أول رواية نسوية❖ عام 1971 للكاتبة الكويتية فاطمة يوسف العلي، مما يعني أن جيل الكاتبات ينتمي إلى الحقبة الزمنية نفسها ،مما يسهل على الدراسة كشف مواضع التباين أو التشابه، ومعرفة التغيرات ضمن الشروط والأبعاد الاجتماعية والجغرافية والتاريخية، دون أن تغفل الدراسة عن خصوصية كل مجتمع وشرطه الاجتماعي الخاص، وما ينتج عن ذلك من آثار على الكتابة الأدبية من حيث التقنيات الفنية المختلفة، والرؤى الفكرية المتعددة .

وعلى الرغم مما حظي به الأدب في مجتمع الخليج العربي من دراسات في الشعر والرواية والقصة القصيرة، فإن أغلب تلك الدراسات جاء مقتصرا على دولة خليجية

بعينها، لهذا فإن هذه الدراسة تأمل أن تقدم رؤية شاملة للخطاب الروائي النسوي في صوره المتباينة والمتشابهة، بوصفه خطابا فنيا تخييليا من جهة، وحاملا في ثناياه دلالاته المتباينة ورموزه المتعددة، وإشاراته الخاصة والعامة من جهة أخرى.

الدراسات السابقة:

تعد الدراسات التي قرأت أدب المرأة الروائي من منظور تحليلي كلي في العالم العربي قليلة، فقد انصبت غالبية الدراسات على جهود أديبات بعينهن من أمثال: عائشة التيمورية، وميّ زيادة، وملك حفني ناصف، ونازك الملائكة، وفدوى طوقان، ونوال السعداوي، وغادة السمان، وأحلام مستغانمي، وليلى العثمان، وفوزية رشيد.

أما على مستوى الدراسات العامة فقد درست إيمان القاضي "الرواية النسوية في بلاد الشام السمات النفسية والفنية من عام 1950 إلى عام 1985، وهي دراسة تعرضت فيها إلى تاريخ الرواية في العالم العربي بشكل عام ثم اتجهت إلى الرواية النسوية العربية، وتوسعت من ثم في تحليل السمات الخاصة بالرواية في بلاد الشام فنيا ونفسيا .

كما قامت رشيدة بن مسعود بدراسة لكتابة المرأة في أطروحتها "المرأة والكتابة : سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف "، وهي دراسة تتوقف عند الإبداعات النسوية في مصر والمغرب على أساس أنهما تمثلان شريحة مهمة من النتاج الأدبي النسوي العربي، وتجمع بين البعد التاريخي الذي يعرض لتاريخ كتابة المرأة في القديم والحديث عرضا تاريخيا عاما، فيتوقف فيما يخص كتابة المرأة المعاصرة في مصر والمغرب، ثم تنتقل على مستوى التحليل النقدي لدراسة علاقة المرأة الكاتبة باللغة ومدلول مصطلح الأدب النسائي، وبعد ذلك تنتقل الدراسة إلى تحليل نقدي تطبيقي لأعمال قاصتين مغربيتين هما خناثة بنونة، وزينب فهمي .

ودرست بثينة شعبان في بحثها " مائة عام من الرواية النسوية العربية" الرواية النسوية في العالم العربي من عام 1899 إلى عام1999، وتناولت بدايات الرواية النسوية العربية عارضة أوائل الروائيات العربيات وأهم أعمالهن، وناقشت مشكلات الكتابة النسوية، وحللت روايات الحرب النسوية بشكل خاص، ومن ثم قدمت رؤيتها حول مستقبل الرواية النسوية العربية.

لكن هذه الدراسة لم تدرس أية رواية من الروايات النسوية في الخليج العربي، وإنما

ركزت في المقام الأول على روايات من بلاد الشام، ومصر، وروايات مغاربية.

كذلك قامت عفاف عبد المعطي بدراسة حديثة بعنوان ؛" المرأة العربية رؤى سوسيولوجية"، تناولت هذه الدراسة عددا من الأعمال الروائية العربية النسوية، نحو روايتي (القلق السري) لفوزية رشيد من البحرين، وسمية تخرج من البحر) لليلى العثمان من الكويت .

وقد بدأت الدراسة بمدخل نظري عن النقد النسوي من حيث هو تحليل النصوص من وجهة نظر المرأة، والدفاع عن المرأة وحقوقها، وعن خصوصية الأدب النسائي وعلامات الأنوثة فيه التي تميزه عن علامات الذكورة، كما تناولت الدراسة إبداع المرأة بوصفه مشكلة الكينونة الاجتماعية والهاجس الأساس الذي تعانيه المرأة في ظل مجتمع يفرض على المرأة وضعا خاصا في الحياة.

وقد تمت دراسة هذه الروايات من خلال استخدام تقنية الراوي/ السارد، وتعبيره عن مشكلات المرأة في المجتمع، وعلاقة الراوي/ السارد بالمروي .

وقد أفادت هذه الدراسة من تلك الدراسات ، لأنها عبدت الطريق وجعلت تناول هذه الظاهرة أمرا سهلا وميسرا، وإن حاولت هذه الدراسة أن تطور رؤية تتناسب مع طبيعة الإبداعات النسوية الخليجية.

منهج الدراسة :

من الصعب تحديد آلية واحدة لتحليل أدب المرأة، أو إخضاعه لمنهج واحد، لأن خصوصية كتابة المرأة تعود إلى أسباب عدة : منها الوضع الاجتماعي الذي يشكل حساسية خاصة، ونظرة المرأة المغايرة للواقع الاجتماعي والتاريخي الذي تكونت عبره، بالإضافة إلى طبيعتها الفسيولوجية .

ولهذا فإن هذه الدراسة تعتمد آليات تحليل الخطاب الروائي، وهي آليات تفيد من مناهج متعددة، وتسعى في المحصلة النهائية إلى استكناه ما ينطوي عليه هذا الخطاب من دلالات ورؤى، سواء أكانت هذه الدلالات واضحة أم مضمرة يخفيها هذا الخطاب داخل بنيته الروائية المراوغة .

فعلى المستوى الاجتماعي لتحليل الخطاب الروائي، يفيد البحث من الدراسات النقدية التي تقرأ الخطاب الروائي من زاوية النظر والرؤى المتصلة بالسياقات

الاجتماعية، وشروطها التاريخية، مثلما يسعى على المستوى النقدي إلى تحليل الروابط التقنية، التي تؤدي إلى اكتشاف الأنساق الفنية ـ البنائية وذلك من خلال تحليل عناصر السرد وفق المنهج السيميائي، الذي يبحث في القوانين والأعراف التي تحكم إنتاج الدلالة .

كما تفيد الدراسة من النقد النسوي وهو منظور فكري يعني بتحليل الخطاب الروائي الذي تكتبه أو تنتجه المرأة، وهو يقوم على استكشاف البنى الثقافية والاجتماعية والسياسية الخاصة بكتابات المرأة، مثلما أفادت الدراسة من كيفية بناء النصوص الروائية، واعتبار الدلالة موجودة في النص كشيء قابل للاستنباط، وأن المتلقي هو مصدر الدلالة، بمعنى أنه يرسم آفاقها ضمن عمليات التلقي وما فيها من آفاق متوقعة، ومتغيرة كذلك .

الخطاب الروائي:

تهتم هذه الدراسة بتحليل الخطاب الروائي النسوي لعدد من الأعمال الروائية الخليجية، من حيث أن تحليل الخطاب يعني بأن للكلام دلالات غير ملفوظة تدرج دون علامة معلنة أو واضحة، ومن هذا المفهوم يمكن الاستفادة من المنهج السيميائي في تحليل الخطاب الروائي في الكيفية التي يتمكن بها المتلقي من الاستدلال إلى المعنى دون أن تكون هناك دلالة ظاهرة عليه، لأن السيمياء بحث في القواعد أو الأعراف التي تحكم إنتاج الدلالة.

والخطاب الروائي ؛ وفقا لتعريف فوكو، هو شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب. وإن ما يحكم هذا الخطاب هو مجموعة من القوانين المؤثرة بشكل لا واع في صيرورة المجتمع ومنتجاته الثقافية وغيرها. ❖

في هذا الإطار تحاول هذه الدراسة تحليل الخطاب الذي تنتجه المرأة بوصفه تعبيرا عن رؤيتها التي تختلف عن وجهة نظر الرجل على أساس الظرف الاجتماعي والثقافي الذي يفرض على المرأة وضعا خاصا في الحياة❖ .

لقد سعت هذه الدراسة إلى استقصاء أكبر عدد ممكن من الأعمال الروائية النسوية في دول الخليج العربي، لما لهذا الاستقصاء من أثر في الوصول إلى تحليل أكثر دقة لطبيعة الخطاب الروائي النسوي . فثمة أعمال روائية نسوية تتوزع على دول مجلس التعاون الخليجي، ما عدا دولة الإمارات العربية المتحدة التي يمكن الجزم على نحو

يقترب من اليقين بأنه ليس ثمة رواية نسوية واحدة صدرت فيها، وأن غالبية النتاج الإبداعي النسوي في مجالات السرد ينتمي في ذلك القطر إلى القصة القصيرة.

لقد بلغ عدد الروايات التي قامت الدراسة بقراءتها وتحليلها سبع عشرة رواية تتوزع على النحو الآتي:

ست روايات من **الكويت** تتوزع بين مطلع السبعينات ونهاية القرن العشرين، وهي رواية (وجوه في الزحام) لفاطمة يوسف العلي، وروايتا (المرأة والقطة)، و(وسمية تخرج من البحر) لليلى العثمان، وروايات(الشمس مذبوحة والليل محبوس) و(النواخذة)، و(مزون وردة الصحراء) لفوزية شويش السالم.

وثلاث روايات من **البحرين** (الحصار)، و(تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة)، و(القلق السري) لروائية واحدة هي فوزية رشيد، تتوزع أعمالها بين منتصف الثمانينات ونهاية القرن العشرين هي الأخرى. وخمس روايات من **قطر** للشقيقتين دلال وشعاع خليفة تتزامنان تقريبا في الإصدار وإن اختلفتا في التوجهات والبنية والدلالة، وروايات دلال ثلاث، وهي (أسطورة الإنسان والبحيرة)، و(أشجار البراري البعيدة)، و(من البحار القديمة إليك)، أما روايات شعاع فاثنتان، وهما (أحلام البحر القديمة)، و(العبور إلى الحقيقة). وروايتان من **السعودية** (الفردوس اليباب) لليلى الجهني، و(خاتم) لرجاء عالم. ومن **عمان** رواية واحدة (الطواف حيث الجمر) لبدرية الشحي.

تمثل الروايات المذكورة لكل من البحرين وقطر وعمان مجموع الأعمال الروائية النسوية في هذه الدول، أما عن الكويت والسعودية، فقد تعذر الحصول على أعمال أخرى غير الأعمال المشار إليها، وقد استثنت الدراسة روايات (حبى، ومسرى يا رقيب، وسيدي وحدانة، وطريق الحرير) للكاتبة السعودية رجاء عالم لأنها تشكيل لغوي في المقام الأول وفي ضوء هذا التشكيل اللغوي تتنامي عناصر العمل وبنيته، إضافة إلى أن الروايات تهتم بالجن والغيبيات، وقد اكتفت الدراسة برواية واحدة لعالم هي رواية (خاتم) لغايات التمثيل الروائي.

أما رواية (المحاكمة) لليلى العثمان فهي أقرب إلى نقل وقائع بعيدة عن التخييل الروائي ولهذا فقد استبعدتها الدراسة، وإن كانت الدراسة قد أفادت من الأعمال جميعها في تشكيل أبعاد الصورة ومعطياتها.

وتركز هذه الدراسة على محورٍ تقنيٍ يتناول تقنيات النسق السردي التقليدية والحداثية في الرواية النسوية الخليجية مبتدئا بتمهيد نظري لمفهوم النسق التقليدي والحداثي، ومن ثم تحديد تقنيات أو آليات كل منهما. وقد تم تقسيم روايات الدراسة وفق تقنيات وآليات السرد، وأسلوب توظيفها، وقد لجأت الدراسة إلى هذا التقسيم بسبب ظهور مشكلة تحديد النسق السردي كأول مشكلة بحثية تصادفها الدراسة، ولم يكن من السهل دراسة كل الروايات وفقا للتقنيات ذاتها، وذلك للاختلاف الواضح بين أساليب الكتابة الروائية، ورغم وجود بعض الروايات التي تستفيد من تقنيات السرد الحداثي وهي تنتمي إلى السرد التقليدي، وفي الجهة المقابلة روايات تتأثر بالسرد التقليدي وهي تنتمي إلى السرد الحداثي، إلا أنه تم تحديد النسق الذي تنتمي إليه على أساس الطابع المهيمن على أسلوب الكتابة .

وأخيرا لابد من التوضيح أن إحدى المشكلات التي صادفتها الباحثة عند قراءة المصادر والمراجع المترجمة إلى العربية، هي مشكلة المصطلحات والمفاهيم، إذ يترجم المصطلح الواحد إلى أكثر من لفظ، ويقدم كل مصطلح وفقا لوجهة نظر تبرر لغة واصطلاحا، وهذا من شأنه أن يربك الباحث المبتدئ، ويتكرر المشكل عينه بالنسبة لمحاولات التنظير العربية التي تترجم أيضا بعض المصطلحات إلى ألفاظ تختلف عن بعضها البعض، وربما تحتاج هذه المصطلحات إلى الاتفاق والضبط من قبل الباحثين والدارسين والمترجمين والمنظرين العرب حتى يسهل البحث ويحدد اتجاه المصطلح ومعناه تحديدا دقيقا لا لبس فيه .

ولذلك ترى الباحثة أنه من الأفضل تحديد المصطلحات التي تتكرر ضمن الدراسة بما يقابلها من المصطلحات الأجنبية، وهذه المصطلحات هي (الخطاب:Discourse الشعرية :Poetics، السرد:Narration السارد / الراوي:Narrator، الإحالة: Reference ، القصة / الحكاية :Story، النص : Text، الرؤية : Vision العمل :Work، الصوت :Voice، النقد النسوي :Feminist Criticism، السيمياء :Semiotics) وذلك من أجل التوضيح وخشية اللبس بينها وبين استخدامات أخرى لهذه الألفاظ .

وعسى أن تشكل هذه الدراسة المتواضعة لبنة في إطار الدراسات النقدية العربية المعاصرة التي تسعى للكشف عن طبيعة تحولات الحياة الأدبية، وما فيها من ظواهر معقدة، وأن تقدم أضواء كاشفة على هذه الظاهرة المهمة في الأدب العربي في الخليج، تبين علائقه بالرواية العربية على صعيدي التشابه والاختلاف .

تقنيات النسق السردي التقليدية والحداثية في الرواية النسوية الخليجية

تسعى هذه الدراسة إلى تحديد الأنساق الروائية التي تنتمي إليها الروايات موضوع الدراسة، فقد برزت إشكالية النسق الروائي بوصفها مشكلة بحثية أولى تحتاج إلى التحديد والحصر والتحليل، وهي مسائل نقدية لا تتولد على نحو آلي بطبيعة الحال، لتتم دراسة الروايات حسب النسق الذي تنتمي إليه ووفقا لتقنياته وكيفية تعامله مع عناصر السرد،ورؤيته للرواية خاصة والإبداع بشكل عام.

وقد تم حصر الروايات في نسقي السرد التقليدي أو الحداثي بالنظر إلى الطابع المهيمن على الرواية،على الرغم من التداخل بينهما، فالنسق التقليدي يفيد من تقنيات السرد الحداثي مثل توظيفه لتقنية الاسترجاع، وعدم اتباع أسلوب التسلسل الزمني وتداخل الأزمنة.

كما أن بعض روايات النسق الحداثي لم تستطع التخلص من سيطرة بعض سمات النسق التقليدي، مثل: التتابع الزمني وتسلسل الأحداث والاحتفاء بالحكاية أوالحدث الروائي وثبات الشخصية، وتدخل السارد/المؤلف بالتوضيح والتفسير.

وقبل توزيع الروايات على النسقين يجب تحديد ما المقصود بالنسق التقليدي والآخر الحداثي وذلك على صعيدي الآليات والتقنيات وأسلوب تناول كل من الحكاية أو الحدث والشخصية واللغة والزمن وكيفية تشكل الدلالة والخطاب.

معروف أن كل عمل سردي يحوي حكاية، والحكاية كما يعرفها إمبرتو إيكو هي "ترسيمة الرواية الأساسية، ومنطق الأفعال ونحو الشخصيات، وهي كذلك مجرى الأحداث المنتظم زمنيا ويمكن للحكاية ألا تكون متوالية من الأفعال البشرية أيضا فتدل على سلسلة من الأحداث التي تتعلق بأشياء غير ذات حياة"[1].

أما برنار فاليت فيرى أن كل رواية تبنى على قصة متسلسلة زمنيا،وعلى حكي (سرد) يخضع لمنطق خاص بالكاتب وكذا بالقارئ الذي يشاركه المرجعية الثقافية نفسها. ويفرق "فاليت" بين القصة والسرد من حيث أن المتن الحكائي هو ما وقع بالفعل (القصة)، أما المبنى الحكائي فهو الطريقة التي يدرك بها القارئ هذا الذي وقع (السرد).[2]

أما النص فهو ما تحكيه الرواية من أحداث[3] ومن هنا فإن الرواية تقوم على عناصر أساسية وهي الحكاية التي تنطوي على القصة التي وقعت بالفعل والمتسلسلة زمنيا

أو الأحداث التي تجري بشكل منتظم،بما فيها الشخصيات وأفعالها والمنطق الخاص الذي يربط بين الأحداث والعلاقات وبين الشخصيات . يدرك القارئ بطريقة ما من خلال النص الذي يسرد الحكاية تلك الأحداث والعلاقات،وتختلف طريقة إدراك أوفهم القارئ للنص بأسلوب السرد الذي يحدد شكل الرواية وبناءها، كما تختلف وتتعدد أساليب السرد بمقدار تعدد الرؤى.(4)

لكن تحديد بعض عناصر السرد الروائي لا يعني حصرها جميعها أو تحديد نسبة حضور عنصر وغياب آخر أو إحداث توازن بينها لأن هناك من العناصر ما لا يمكن القبض عليه مثل وصف "إيكو" لبعض الأحداث " التي تتعلق بالأشياء غير ذات حياة"(5)، فما الحدث أو الشيء الذي يمكن وصفه بالحي أو غير ذي حياة،وما المعيار الذي يحدده ومن يحدد هذا المعيار ؟ وما يراه روائي حيا قد لا يراه آخر هكذا، فضلا عما يراه القارئ باختلاف أنواعه هو أيضا.

وكذلك الحال يثير تعريف "فاليت" للمتن الحكائي أو القصة بأنه "ما وقع بالفعل"(6) سؤالا، فهل وقع ما وقع في الحقيقة في واقع الحياة أم أنه وقع في مخيلة الروائي أو المؤلف بالفعل، وهل يجب أن يستند العمل الروائي على قصص وأحداث وقعت بالفعل أم الإيهام بالحقيقية هو الميزة الكبرى للرواية(7) وبالتالي يجب المحافظة عليها.

هل يستطيع الروائي أن يتخلص من تحيزه " اللاشعوري والذي لا حيلة له فيه"(8) فينتج نصا أدبيا خالصا؟

إن تفكيك عناصر السرد في النص الروائي لا يعني تقطيع أوصاله لأنه لا يمكن فصل هذه العناصر عن بعضها البعض عند الكتابة أو القراءة لأن الرواية" شي حي، شيء واحد متصل"(9) وإنما يسعى الدارسون إلى البحث عن طرقٍ لممارسة لعبتهم في تحليل الأعمال الروائية والكشف عن كوامنها،وفهم آفاقها .

وبعبارة أخرى فإن تفكيك تلك العناصر ليس أكثر من محاولة للتحديد والتعيين اللذين يتطلبهما المنهج النقدي، في إطار فهم لوظيفة الفن، وحدود الإبداع التي لا يمكن الوقوف عليها،ويتم النظر إلى المتن الروائي باعتباره :" خلاصة كما هي العناصر الفنية الأساسية وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمانية والمكانية،بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها"(10).

وهذا يدل على وجود عناصر أساسية وأخرى غير أساسية في المتن الروائي،كما تختلف أهمية عناصر أساسية عن عناصر أخرى،وهذا يعود إلى التقنيات السردية وطرق توظيفها في بناء العمل :

" إذ لا تعود مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل السردي الروائي أوفي الكتاب – الرواية،بل كيفية الرواية :كيف يروي الراوي الحكاية"[11].

وإجابة هذا التساؤل هي التي تصنع النص وتبنيه ،وتظهر اختلافه عما سواه من النصوص الروائية إذ تعني الإجابة اختيار الأسلوب والتقنية، وتوظيف العناصر الأساسية وغير الأساسية وفقا لرؤية معينة ومنطق خاص، وهذا على وجه الخصوص ما يفرق بين نسق سردي وآخر، ويحدد اتجاه المؤلف وهويته الإبداعية،ويكشف ثقافته وعمق رؤيته، وقدرته على الخلق وإعادة إنتاج الواقع تبعا لذلك بحيث "يمارس الروائي عملية بناء ولا ينقل هكذا عن الواقع"[12]، وتصبح مهمة القارئ أن يقرأ النص المروي فيرى "أين هو الحقيقي فيه، أو كيف هو فيه"[13] من هذا المنطلق يمكن تحديد مفهوم النسق السردي التقليدي،والنسق السردي الحداثي ، وتقنيات كل منهما.

ويرى بعض الدارسين أن المحاولات الأولى لكتابة الرواية تميل إلى تقليد الأعمال ووسائلها التقليدية:العلة والتأثير والحكايات، ورسم الشخصيات، والتوثيق والتنظيم والتفسير[14]. ولذا يعرف المشهد في السرد التقليدي بأنه "تقديم الأحداث بكل تفاصيلها وأبعادها، فالوقائع مرتبة لا يجوز اختصارها بل لابد أن تقدم في تواليها وإنجازها كاملة"[15].

وهذا ما جعل السرد التقليدي في بعض مراحله أقرب إلى التاريخ من حيث رصده للوقائع،وإصراره على سردها بتسلسل زمني متتابع،وهذا ما وصمه بالتاريخية والنقل المباشر عن الواقع، وعدم تدخل المؤلف فنيا إذ لابد للكاتب من ممارسة دور فني يخوله تشكيل عالم قصته وإقامة علاقاته الخاصة به وذلك بشكل يوحي بحقيقة هذا العالم[16].

وهذا النقل المرتب للأحداث بكل تفصيلاتها وأبعادها هو ما يجعل الروائي التقليدي يوسم بأن ما يستأثر باهتمامه هو الأشياء والتجارب الملاحظة،وأنه يرفض اتخاذ أي موقف انطلاقا من نسق قيمي، مكتفيا بسرد محايد للأحداث[17].

وإذا كان التسلسل الزمني يشكل إحدى ركائز السرد التقليدي عند تقديم الوقائع

والأحداث، فإن "أمبرتو إيكو" يقدم تصورا مغايرا للحدث الروائي وطبيعة زمنه حيث أن "الفاعل يكون الحدث كما رُوي تماما، وكما بـان على السطح، مع تفاوتاته الزمنية، وقفزاته إلى الأمام والوراء (وهما تقنيتا الاستباق والاسترجاع) وأوصافه واستطراداته ومواضيع تفكيره "[18].

فالحدث كما روي وليس كما حدث أو(وقع بالفعل)، وهذا يعني وجود راو ينقل الحدث، أو يرويه وهو حين يروي لا يقدم الحدث متتابعا ومتسلسلًا، ولكنه يصف ويستطرد، وتستوقفه موضوعات، فهو يقدم الحدث كما بان له، وكما تجلى لرؤيته، وهو قد يتذكر تفصيلا فيعود إلى الوراء، وقد يقفز إلى ذاكرته ملمح أو فعل فيستبق أوانه ويرويه.

وهكذا يتضح أن الراوي يمكنه أن يتحكم في طبيعة تشكيل الزمن الروائي، وقد يقدم زمنا متشابكا ليس من السهل اكتشافه وهذا ما يظهر في الأدب الروائي التقليدي فيمكن التعرف من خلال معطيات النص - وهي متوفرة غالبا. على زمن الحكاية[19].

ويؤكد "تودوروف" على"أن التتابع المنطقي في نظر القارئ علاقة أمتن بكثير من التتابع الزمني وإذا تلازما فهو لا يرى منها إلا الأول "[20].

وهذا ما يعتمد عليه النسق الروائي الحداثي، إذ أصبح التتابع الزمني ليس ضمن مهارات الروائي، وإنما كيفية التلاعب الزمني، مادام هناك منطق خاص يعقد بين الروائي والقارئ، ومادام التعقيد الزمني يعبر عن تعقيد روائي له دلالته وإيحاءاته الخاصة .

وإذا كانت الرواية التقليدية تنهض على طائفة من الخصائص والتقنيات والمشكلات كالشخصية، والحبكة والزمان ، والحيز (المكان) والحدث واللغة وتتميز البنية السردية في الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء وربط بعضها ببعض[21] وذلك بحجة الواقعية، فإن ذلك قد يسري على حقبة زمنية سابقة، أما في ظل التغيرات التي تطرأ على العالم والفكر فإن "تقنيات السرد الروائي التقليدية لم تعد قادرة على استيعاب كل العلاقات الجديدة الناشئة عن هذا التغير "[22].

والابتكار الشكلي في الرواية لا يناقض الواقعية على الإطلاق بل إنه شرط ضروري للوصول لواقعية أكبر[23].

ونتيجة لتقدم مناحي الحياة الثقافية وتعقد العلاقات فإن "الروائي الحديث قد فقد

شيئا من إيمان القرن التاسع عشر بالواقعية من التسلسل والتتابع المنطقي للعمل الروائي من التطور الطبيعي للعلاقة بين الأفراد وبين تقدمهم الاجتماعي والأخلاقي"[24].

وهذا ما حدا بـ"جون بارث" إلى القول بأنه "إذا كان الروائي غير متوافق تقنيا مع العصر معناه أن هناك نقصا في موهبته أو أنه عاجز فنيا"[25].

ورغم انتماء بعض الروائيين إلى مدارس فنية معينة كالواقعية فإن ذلك لا يعني عدم قدرتهم على التطوير التقني ضمن قواعد الواقعية،فالعناصر تبقى كما هي غير أن التقنيات تتغير وتتحول، وعلى الروائي أن يستلهم روح عصره، ويقدم رؤيته ضمن الإطار الذي يشمله والقارئ ؛ لأن الروائي يحتاج إلى عالم مرجعي ، يضع عليه نصه، ويخاطب من خلاله القارئ.

أولا: النسق التقليدي :

أ ــ المفهوم :

ويقصد به النسق السردي الذي يقدم الحكاية والأحداث، بما فيها الشخصيات وعلاقاتها بشكل منظم ومرتب، وهو نسق يقوم على مبدأ السبب والنتيجة ،أو العلة والتأثير، ويقدم حكايته /أحداثه على أساس التتابع الزمني والمنطقي ، ويهتم بالوقائع والأشياء والتجارب المباشرة ويرسم الشخصيات ويصور هيئاتها الخارجية كما لو كانت أشخاصا تاريخيين حقيقيين أو واقعيين ، وينقل هذا النسق ذلك كله بلغة تعتمد الوصف والنقل الدقيق والتوضيح والمباشرة ، وهو نسق يتداخل فيه مفهوما الراوي أو السارد والمؤلف الذي لا يجيد التخفي وراء إحدى الشخصيات أو خلف السارد .

ويذكر سعيد يقطين أن الرواية التقليدية عودتنا على "هيمنة الصيغة السردية أو على أحاديثها من خلال تحرك السرد من مكان إلى آخر ، ومن شخصية إلى أخرى، وتقدم الأحداث والأقوال دائما من خلال السرد أو إحدى تفريعاته المنقول (غير المباشر) ومن خلال هيمنة صيغة السرد في الخطاب الروائي التقليدي يصبح لزاما على القارئ أو الباحث أن يتحدث عن السرد ممزوجا دائما بالوصف إنه رديفه أو توأمه الذي لا يغادره"[26].

ولهذا فقد شاعت فكرة القفز على الصفحات التي تزدحم بالوصف ، وتوقف تقدُّم السرد ، لأن تلك الصفحات تميل إلى الاستعراض ولا تكاد تؤثر في سير الأحداث ، أوفي عملية تناميها.

ب- التقنيات :

وتتمثل آليات النسق السردي التقليدي وتقنياته فيما يأتي :

1. الاحتفاء بالحكاية والحدث والواقعية والمباشرة في تناولها .
2. هيمنة السارد في أغلب الحركة الروائية وفي توجيه الشخصيات واللغة وغياب الشخصيات الأخرى مقارنة بشخصية السارد التي تتمتع بحضور مسيطر.
3. الاعتماد على أسلوب التتابع الزمني .
4. الشخصية في الغالب غير معقدة، وأقرب إلى الأشخاص العاديين أو التاريخيين الذين لهم صفات وسمات واضحة تتعلق بهيئاتهم الخارجية .
5. استخدام ضميري الغائب والمتكلم .
6. الاستناد إلى منطق السبب والنتيجة .
7. تدخل المؤلف بالتوضيح والشرح والإضافة .
8. الاعتماد على الوصف والمباشرة في مواجهة الأحداث .

ج- الروايات :

صنفت الروايات التالية المأخوذة من مجموع الروايات مجال الدراسة ضمن النسق السردي التقليدي، حسب الطابع المهيمن عليها ، فعلى الرغم من استخدام تقنية الاسترجاع في بعضها ، أو توازي حدثين في زمن روائي واحد في إحداها إلا أن بقية التقنيات وتوظيفها تميل إلى أسلوب السرد التقليدي، وهذه الروايات هي :

(وجوه في الزحام ، والعبور إلى الحقيقة، وأحلام البحر القديمة ، وأسطورة الإنسان والبحيرة، وأشجار البراري البعيدة، ومن البحار القديمة إليك ، والمرأة والقطة ، و وسمية تخرج من البحر، والطواف حيث الجمر). وسوف تتم دراسة هذه الروايات على قسمين، يشمل القسم الأول منها روايات(وجوه في الزحام، والعبور إلى الحقيقة، وأحلام البحر القديمة، وأسطورة الإنسان والبحيرة، وأشجار البراري البعيدة، ومن البحار القديمة إليك). أما روايات القسم الثاني فهي (المرأة والقطة، ووسمية تخرج من البحر، والطواف حيث الجمر)، وهذا التقسيم راجع إلى أن روايات القسم الأول تتشابه في عدة خصائص ستتضح عما قليل، تجعل دراستها في سياق واحد أكثر دقة، وأسهل في تحديد السمات والتوصل إلى نتائج معينة.

يضاف إلى تشابه الخصائص بالنسبة إلى روايات القسم الثاني، الوعي بتوظيف بعض التقنيات الروائية، والاستفادة منها لخدمة النص، ولهذا ستتم دراسة هذا الروايات الثلاث من خلال كيفية استخدام تقنيات السرد بشكل مختلف عن روايات القسم الأول .

القسم الأول:

يحسن قبل الشروع في قراءة هذه الروايات في ضوء نسقها، التعريف به على نحو يجعل الحكاية فيها واضحة وبخاصة لمن لم يسبق له قراءة تلك الأعمال.

تعد رواية (وجوه في الزحام) الصادرة في الكويت عام 1971 للكاتبة فاطمة يوسف العلي، أول رواية نسائية في الخليج، وقد كتبت فاطمة العلي الرواية وهي بعد في الثامنة عشرة من عمرها.

تحكي الرواية حكاية (إلهام) الفتاة التي تنهي الثانوية وترغب في إتمام دراستها الجامعية، لكن والدها يرفض، في الوقت الذي يخطبها فيه ابن عمها محمد الذي يبلغ عمه برغبته في أن تكمل إلهام دراستها، تتم الخطبة ويسافر(محمد) إلى بريطانيا للدراسات العليا .

هناك ينسى (محمد) ابنة عمه، وينغمس في حياة اللهو، ويقيم علاقة مع امرأة إنجليزية تستغله، ولكنه يتزوجها ويعود إلى بلاده بلا شهادة عليا،ثم يطلق زوجته بعد أن تكثر الخلافات بينهما، بسبب اختلاف الثقافة والعادات . يحاول محمد العودة إلى ابنة عمه (إلهام) التي تكون قد أنهت دراستها الجامعية، بعد أن لملمت جراح تخلي (محمد) عنها، وتخطب لشاب أفضل منه اجتماعيا وماديا . لم يكن محمد يعرف بخطبتها فذهب ليخطب ودها، لكنها ترفضه وتبلغه بخطبتها. يجن (محمد) الذي يخسر كل شيء وينقل إلى مستشفى الأمراض العصبية .

تتعرض الرواية إلى موضوعات اجتماعية عدة تتعلق بتعليم البنات، وطرق تزويجهن، ودراسة الشباب في الخارج وما يصادفه الشاب هناك من مواقف ومشكلات، وتتناول الرواية هذه الموضوعات من وجهة نظر اجتماعية إصلاحية. وتقدم الموضوعات من وجهة نظر واحدة هي وجهة نظر الكاتبة ورؤيتها، التي تتسم بالميلودراما، وبشيء من السذاجة .

ويتم عرض الحكاية بأسلوب التتابع الزمني للأحداث، دون استخدام لأي نوع من

التقنيات الزمنية، كذلك تظهر الشخصيات مستلة من الواقع على نحو حرفي، ولا يلعب الخيال دورا في إعادة صياغة الحكاية، بل تقدم بأسلوب مباشر وواضح.

أما روايات(أسطورة الإنسان والبحيرة،وأشجار البراري البعيدة، ومن البحار القديمة إليك) التي صدرت متتالية في الدوحة في الأعوام1993، و1994، و1995 للكاتبة دلال خليفة فهي لا تختلف من حيث البناء الفني عن بعضها البعض وخاصة فيما يتعلق بالتتابع الزمني للأحداث، والاحتفاء بالحكاية والحدث، وفي قضايا الخطاب الروائي، وهي تتفق وتتشابه مع روايتي (العبور إلى الحقيقة، وأحلام البحر القديمة) الصادرتين في الدوحة في العام 1993 للكاتبة شعاع خليفة، كما يتضح ذلك في الدراسة التطبيقية .

وتحكي رواية (أسطورة الإنسان والبحيرة) التي تقع في 213 صفحة حكاية مجموعة من الأصدقاء الذين يدرسون في إحدى المدن، ويعيشون في شارع يسمى (شارع السدر)، ويأملون بعد تخرجهم الحصول على (كتاب تزكية) للعمل كتبة في الديوان الملكي، أومعلمين.

وتربط هؤلاء الأصدقاء بجيرانهم في الشارع علاقات مختلفة تتوزع بين علاقات الحب أو الصداقة أو علاقة الجوار .

توجد في المدينة بحيرة يبدو على سطحها صورة لحيوان ما تعكس صورة الشخص الذي ينظر فيها، وتعبر هذه الصورة عن جوهر الشخص وطبيعته. اكتشف (مختار) وهو أحد الأصدقاء الخمسة أن صورته في البحيرة هي صورة أسد، في تلك اللحظة يقرر أن يطيح بالملك لأنه يستحق أن يجلس مكانه .

وافق الأصدقاء على المؤامرة ماعدا (عمرو) الذي سجنه(مختار) طوال فترة الإعداد للمؤامرة والإطاحة بالملك، ومدد سجنه طوال مدة حكمه هو أيضا . تصف الرواية كيفية وصول (مختار) إلى الحكم، باستخدام الشائعات، وتأليب الناس عند فرض ضرائب إضافية عليهم .

تنجح الخطة عندما غضب الناس وطالبوا بإسقاط الملك، الذي يحل (مختار) محله، وتتكرر الأحداث نفسها في الإطاحة بـ(مختار) الذي تزعزعت ثقته بنفسه، عندما رأى صورته في البحيرة قد تحولت إلى أفعى، ثم إلى هِرّ، الأمر الذي جعله يغضب على جميع القطط في المدينة ويأمر بقتلها .

تظهر مجموعة من المظلومين، ومن الذين سجن أبناؤهم دون ذنب، تؤلب الناس، مستخدمة الطرق التي اتبعها (مختار) في الإطاحة بالملك السابق كالشائعات، وتجهيز السلاح في السر، وقتل الموالين .

تصل الرواية في النهاية إلى تكرار الأسطورة مع الإنسان الذي يكرر الأفعال نفسها، بغض النظر عن الصحة والخطأ، فكل شخص يظن أنه على صواب ولديه من الحجج والمبررات ما يجعل الآخر مخطئا .

بينما تتخذ رواية(من البحار القديمة إليك) التي تقع في 211 صفحة من الهم السياسي /الاجتماعي موضوعا لخطابها الروائي، عن طريق الرمز، من خلال رحلة السفينة(ذات الألواح) وصراعها مع السفينة الأخرى في عرض البحر، على مخطوط قديم يجد نصفه بحارة السفينة (ذات الألواح) في إحدى الجزر، بينما يجد بحارة السفينة الأخرى نصفه الآخر.

فيشتد الصراع على نصف المخطوط الذي يرغب كل طرف في الحصول عليه دون الآخر، بعد استنفاذ الأسلحة والرجال، تبدأ المفاوضات بين السفينتين، ويتم تبادل الوفود فيكتشف بحارة السفينة (ذات الألواح) تطور السفينة الأخرى، وما تحمله من معدات حديثة، وأدوات دقيقة للاستخدامات البحرية، فيصابون بالدهشة، ويعرض عليهم بحارة السفينة الأخرى الحصول على بعض هذه المعدات. وأخيرا يلتقي الربانان ويتفقان على أمر يبقى سرا على بحارة السفينة (ذات الألواح)،وتظل السفينة (ذات الألواح) تتبع السفينة الأخرى،ليس من أجل محاربتها كما حدث في الماضي، ولكن للإفادة مما تملك من التطور والتقدم .

يكتشف البحارة في النهاية أن ربانهم قد باع المخطوط إلى ربان السفينة العدو، ويطالبون الربان، بأن يكف عن ملاحقة السفينة الأخرى، ماداموا قد خسروا المخطوط، لكن الربان يعلن أنه لا يستطيع أن يتراجع الآن ولابد أن يستمر في اتباعها، وينبه البحارة الربان إلى أن السفينة الأخرى سائرة نحو الدوامة وأن مصيرهم إليها إن هم تبعوها. لكن الربان يؤكد عدم قدرته على الاستقلال عن السفينة الأخرى لأنهم بحاجة إليها .

يلاحظ في الروايتين أن الخيال يلعب دورا في نسج أحداث الرواية، كما يتم إسقاط هذه الأحداث على الواقع السياسي والاجتماعي، وذلك عن طريق توظيف الرموز مثل المخطوط، وشخصية (مختار) والسلطة.

لكن الروايتين تقومان على التتابع الزمني للأحداث، والاهتمام بتوالي الوقائع والأحداث، والاحتفاء بالحكاية، وهي تعبر عن رؤية واحدة، وقيمة واضحة تصبح هدفا للرواية، وتنسج الأحداث للتأكيد عليها وإثبات صحتها .

كذلك تقوم روايتا شعاع خليفة (العبور إلى الحقيقة، وأحلام البحر القديمة) على الأسلوب الزمني نفسه في سرد حكايتيهما، ففي رواية (العبور إلى الحقيقة) التي تقع في 141 صفحة تقدم حكاية طويلة تمتد زمنيا في عشرين عاما حيث يتعرف القارئ على حكاية (سيف) الذي يسافر للدراسة الجامعية في أمريكا، ويمكث هناك حتى يحصل على الدكتوراه في الطب، ويتزوج من أمريكية بعد الدخول في أكثر من علاقة، لا يرضى عنها بسبب هاجسه الديني الذي يلح عليه ويتجاهله، حتى يعود إلى بلاده، ويتورط في إجراء عمليات جراحية لمن لا يحتاجها حتى يحصل على المال ويستمر هكذا بين شد وجذب، حتى يتعرض لحادث مع طبيب آخر يشاركه إجراء مثل هذه العمليات .

يندم (سيف) على تصرفاته السابقة، وهو يتذكر كل تلك الأحداث وهو في غرفة في إحدى المستشفيات الأمريكية وهو ينتظر أن تجرى له عملية لإعادة بصره الذي فقده بسبب الحادث .

يتأكد (سيف) من وجود الله، وأنه دائما قريبٌ منه، ولكنه ـ أي سيف ـ تمادى في معاصيه، وأفعاله التي لا ترضي ربه . يتوب (سيف)، ويقتنع بأهمية المحافظة على القيم الدينية والالتزام بها.

وتتناول رواية (أحلام البحر القديمة) التي تقع في 192 صفحة قصة عائلة في ثلاثة أجيال وتدرجها في السلم التعليمي والمادي والاجتماعي، في الفترة التي تسبق اكتشاف النفط في قطر، مرورا بمرحلة التغيرات التي حدثت نتيجة لذلك، وأثر ذلك على أسلوب الحياة وفرص العمل، وذلك من خلال تتبع حياة الأختين (نورة) و(شيخة) منذ كانتا في بيت والديهما، وانتقالهما إلى الدوحة للبحث عن فرص أفضل في العمل والدراسة والحياة، ومن ثم زواجهما وتربية الأبناء، وتعليمهم وتزويجهم.

تعرضت الرواية إلى مناقشة مشكلات التكافل الاجتماعي والأسري، والإصرار على تحقيق الطموح والآمال، وقد حشدت الرواية عددا من الأحداث التي مرت بها منطقة الخليج مثل : الغزو العراقي للكويت، وحرب الخليج، ودورها في حل المشكلات الأسرية، نظرا لوقع المأساة على الناس هناك .

أما بالنسبة لروايات القسم الثاني من روايات النسق التقليدي فتتمثل في:رواية (المرأة والقطة) لليلى العثمان الصادرة عام 1985 *، وهي تقع في 86 صفحة ورواية (وسمية تخرج من البحر) * للروائية نفسها الصادرة عام 1986، والرواية تقع في 129 صفحة.

تستخدم الروايتان أسلوب الاسترجاع بشكل أكثر تطورا، وهو أسلوب يداخل بين زمن السرد وزمن الحكاية، وهو يقدم حالتين من حالات القهر الاجتماعي الفردي الذي يمارس ضد شخصيات ضعيفة في المجتمع. يقدم ذلك بأسلوب أكثر فنية مما يظهر في بعض روايات هذا النسق، وسوف يتضح ذلك لاحقا في القسم الخاص بهاتين الروايتين بالإضافة إلى رواية (الطواف حيث الجمر) * لبدرية الشحي الصادرة عام 1999، وتقع في 280 صفحة .

وتحكي الرواية قصة هرب (زهرة) من بيتها في الجبل الأخضر بسبب رفضها للزواج من ابن عم لها يصغرها بإثني عشر عاما، وتتوجه في رحلة عبر البحر إلى زنجبار حيث تبدأ حياة جديدة وأسلوبا مختلفا للعيش .

د- دراسة تطبيقية: رواية (أشجار البراري البعيدة): نموذجا

يمكن اعتبار رواية (أشجار البراري البعيدة) ممثلة لروايات النسق التقليدي التي ستتم الإشارة إليها عبر دراسة هذه الرواية من خلال التقنيات التالية: تقطيع النص، والاحتفاء بالحكاية والأحداث، وهيمنة صوت السارد وتدخل المؤلف، والتتابع الزمني وتقنية التذكر، والمباشرة والواقعية في تناول الحدث الروائي، ومن حيث قضايا الخطاب الروائي.

1. تقطيع النص :

تبدأ رواية (أشجار البراري البعيدة) بمقدمة من ثلاث صفحات، سبقتها مقدمة أقصر تشرح العنوان، وقد جاء في المقدمة أنه "يفضل أن تتلقى الفكرة الأساسية بالشكل الذي يريده"(27) المؤلف، وذلك حتى لا يساء فهم الموضوع أو يفسر بشكل مختلف عما أريد له، ثم تتوزع الرواية إلى عشرين فصلا تسرد بالتفصيل الوقائع والأحداث التي مرت بها الشخصية الرئيسة (نورة) في ثلاث فترات متلاحقة، والفصول موزعة على النحو التالي:

الفصول الأربعة الأولى(بعيدا عن الأحراش، و1+1=2، وأحلام التماسيح، والحائط القديم) تسرد فترة الطفولة والدراسة والسفر إلى بريطانيا لإتمام الدراسة، والفصول الخمسة التالية(القرد الجميل، والقفزة، وغير مألوف، وبيت جدتي، ووحشة) تسرد

تفصيلات الإقامة والدراسة والعلاقات في بريطانيا، أما الفصول الإحدى عشرة الباقية (ليست مراسينا، ولا تزال أوراق البمبر تتمايل، وأما الآن فوداعا، ومن خلف نسيج العنكبوت، وحياتي الأخرى، وروضة، وسهام هشة، وأشجار بونساي، وما الذي حدث لكم، ونهاية الطريق) فهي تسرد تفصيلات العودة إلى الدوحة، والصراعات التي خاضتها (نورة) اجتماعيا وفكريا بسبب مستواها التعليمي العالي، والزواج والإنجاب، والعمل، والعلاقات الاجتماعية.

كل هذه الفصول يمكن الاستدلال على مضامينها من خلال العناوين التي تدل على أهم ما في الفصل من أحداث، ولا سيما أنه يتم التقديم للفصل التالي في الفصل الذي يسبقه ويهيئ له ويلخص أهم ما فيه.

ويتكرر هذا الأسلوب في التقديم وشرح الموضوع، وعنونة الفصول في روايات أخرى، بل ويتم اقتباس عبارة أوعبارتين من متن الفصل في الصفحة التي تسبقه[(28)]، وقد تكون المقدمة آية قرآنية[(29)] أو خلفية تاريخية للأحداث[(30)]. وفي معظم الروايات يدل عنوان الرواية دلالة مباشرة على مضمونها[(31)].

2 ـ الاحتفاء بالحكاية :

تعد رواية (أشجار البراري البعيدة) رواية واقعية اجتماعية من حيث الموضوع الذي تتناوله، وهو عبارة عن حكاية طويلة تبدأ منذ طفولة (نورة) مرورا بدراستها حتى الدكتوراه، ومن ثم الزواج، وتربية الأبناء، وهي تحكي تفاصيل الأحداث والمواقف التي مرت بها في غضون ذلك. هناك بعض الروايات تكتفي بترقيم الفصول بالتسلسل دون عنونة، ولكن غالبا ما يتضمن الفصل السابق في نهايته إشارات إلى محتوى الفصل التالي[(32)] وتحتوي بعض الروايات[(33)] على تعليق يأتي بعد نهاية الرواية لتأكيد الحكمة من سرد الرواية.

ولا يخفى أن تقطيع النص السردي إلى فصول وعناوين وتوطئات واستهلالات يؤدي إلى تقليص التعدد الدلالي[(34)] عند قراءة النص، ويؤثر على القارئ من حيث تحديد مسار استيعاب النص وفهمه، وتوجيه القارئ وجهة لا محيد عنها، وبقدر ما ينظر الروائي التقليدي إلى هذا الأسلوب بأنه صحيح ومفيد حتى لا يسيء القارئ فهم أبعاد موضوعه وأهدافها بقدر ما يحد ذلك من توسيع الدلالة وآفاقها، ويضيق على احتمالات تعدد الرؤى.

ويكون تميز(نورة) الدراسي وتفوقها في الرياضيات والحساب وأحلامها بعد انتهاء مرحلة المدرسة هو محور الفصول الأولى التي يتركز الحديث فيها عن الطفولة، والانتماء الاجتماعي إلى أسرة تقوم فيها زوجة الأب بدور الأم بالنسبة لـ(نورة)، وحياتها الأسرية تتميز بالتوازن والسعادة، أما الفصول التي تسرد المرحلة الثانية وهي مرحلة الدراسة والإقامة في بريطانيا فهي تشغل أهمية خاصة في حياة نورة وتشكل إحدى التجارب الرئيسة التي تؤثر في مسار حياتها الهادئ حيث تمثل علاقة نورة بـ(دونالد) الشاب الإنجليزي محور الأحداث .

لا تتمادى نورة في علاقاتها بـ(دونالد) الباحث الذي يدرس معها في الجامعة نفسها، وذلك حفاظا على أخلاقها ، وتمسكا بدينها، ولكنها تستمر في العلاقة برغم "صفارات الإنذار "[35] و"فريق الشرطة"[36] الذي بداخلها يحذرها من الاستمرار، فتتجاهل لأن دونالد هو نصفها الآخر فعلا، وأصبح "شيئا أساسيا "[37] في حياتها .

تتعرض (نورة) لانتقاد حاد عندما تخبر صديقتها القطرية بزيارتها لجدة (دونالد) الذي قام باصطحابها إلى هناك فتلومها على جرأتها وثقتها بشخص أجنبي لا يمت لها بصلة قرابة، كان يمكن أن يخدعها، وتستغرب كيف سمحت لها أخلاقها بذلك . منذ ذلك اليوم أصبحت(نورة) تخفي علاقتها بـ(دونالد) عن زميلتها .

تستمر العلاقة إلى وقت حصولها على درجة الدكتوراه حين يحاول (دونالد) إقناع (نورة) بالزواج منه، ولكنها ترفض سادّةً جميع الأبواب في وجهه،رغم التنازلات التي قدمها ومنها اعتناقه الإسلام .

وكانت (نورة) ترفض لأنها لا تريد أن تسئ إلى أهلها وتكون عند حسن ظنهم بها، وتؤكد على رزانة تفكيرها وحسن خلقها .

ثم تعود (نورة) إلى الدوحة وقد نالت شهادة عليا في علم الحاسب الآلي، لتبدأ مرحلة جديدة من البحث عن العمل ، والزواج حيث تتزوج من ابن خالة لها تحت ضغط الأهل ، وتنجح في إقامة مشروع مع صديقتها (لطيفة) .

تظهر المفارقة بالنظر إلى علاقة الرجل بالمرأة بين رواية (أشجار البراري البعيدة) ورواية أخرى[38] ، حيث تكون الشخصية الرئيسية رجلا وهو (سيف) القطري الذي يسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية لإتمام دراسة الطب حتى مرحلة الدكتوراه، فيدخل في غير

علاقة مع فتيات أمريكيات، وكان همه الأساسي البحث عن حقيقة الإيمان، ووجود الله، والدين، ورغم رفضه العيش مع امرأة دون زواج، يفعل ذلك، وعندما يحب إحداهن يتزوجها دون علم أهله، وتحمل منه، ثم يعود إلى بلاده وهو نفس مجتمع (نورة) يمسك بيدٍ زوجَه وبالأخرى ولده، عاتبه أهله قليلا لأنه تزوج دون علمهم ، ولكن لم يتطور الأمر إلى اتهامه بسوء الخلق أوخرق العادات والتقاليد، وعاش وسط أهله وأصدقائه دون الإشارة إلى زواجه من أجنبية.

وهذه المفارقة تظهر أن الشخصية/المرأة حتى في الأعمال الروائية أقل حرية، وأكثر حرصا على احترام العادات والتقاليد من الشخصية/ الرجل التي يطلق لها حرية التجريب والوصول إلى حقيقة الإيمان ووجوب الالتزام الديني والاجتماعي .

وما يزيد المفارقة حدة هو أن المبدع في الحالتين امرأة/كاتبة، وهذا يعني أن المرأة لم تتخلص من النظرة التقليدية لها، كما لم تستطع أن تكون صورة مختلفة للمرأة أوتعيد خلقها ،كما تظهر هذه الصورة للكاتبة كونها مبدعة لها رؤية مغايرة للواقع .

تترك (نورة) حبها، وتعود لتتزوج من أحد أقاربها وهو أقل تعليما منها، وأضعف شخصية، بالإضافة إلى احتمالات إصابة الأبناء بمرض وراثي ما، وبالفعل تنجب (نورة) عددا من الأبناء يموتون بسبب مرض وراثي ، وتبقى لها بنت واحدة هي (روضة) التي نجت من الإصابة بالمرض الوراثي.

تصادف (نورة) تحديات اجتماعية مثل تربية ابنتها ، ومساعدة الأخوات في تربية أبنائهن، وتقديم المشورة لمن يحتاجها في العمل أوفي البيت، وفي غمار كل هذا تحاول (نورة) أن تقلل من حدة الصراع بين ما تؤمن به من قناعات ،والعادات والتقاليد، وتحاول أن تتوافق مع المجتمع بأن تغير من نفسها، وأن تكف عن كونها شجرة برية، ويتحقق لها ذلك في النهاية حيث تعيش بسلام وتوافق مع محيطها .

تتناول روايتان ضمن روايات النسق التقليدي بعض المشكلات الاجتماعية التي تقترب من حيث التفاصيل والأحداث من رواية (أشجار البراري البعيدة)، حيث تتعرض إحداها(39) إلى مشكلات تعليم البنات، وعملهن، والتدرج في المستوى الاجتماعي، والدراسي، ومشكلات الزواج، وتربية الأبناء، وتحقيق الطموح والأهداف ، يمكن إدراج هذه الرواية التي تتناول هذه المشكلات عبر ثلاثة أجيال ضمن الروايات الواقعية

الاجتماعية ، ولكن أسلوب التناول يتسم بكثير من المباشرة وهذا يجعلها تختلف عن بعض الروايات العربية[40] التي عدت ضمن روايات الأجيال أوروايات الواقعية الاجتماعية حيث قدمت أحداثها ومشكلاتها الروائية في مستوى فني يبتعد بها عن النقل المباشر عن الواقع والسطحية في التناول . أما الرواية الثانية[41] فتتناول المشكلات نفسها عبر أسرة واحدة وهي مشكلات تعليم البنات ، والزواج من ابن العم ، وكانت تتم مناقشة هذه المشكلات بشيء من المباشرة والتعليمية.

اعتمدت هذه الروايات بما فيها رواية (أشجار البراري البعيدة) تقديم الكثير من الأحداث والتفاصيل ، دون إغفال لأي حادثة، وكان الاعتناء بالحكاية وهدفها الإرشادي أكثر أهمية من العناصر الأخرى ، إذ يظهر على سبيل المثال إهمال الشخصية ، وعدم توظيف الفضاء أوالمكان خاصة وإن بعض هذه الروايات تجري معظم تفاصيلها وأحداثها خارج مجتمعاتها[42] أوفي أطر غير الأطر المعتادة للحياة، كفضاء البحر والسفينة[43] .

وهذا يدل على أن الحكاية هي الأهم بالنسبة للرواية التقليدية ، رغم تراجع هذه الفكرة في الرواية الحديثة ، فإن "هنري جيمس" في محاضرته المنشورة عام 1884 بعنوان الفن الروائي ينتقد فكرة " أن أهم نقطة على الإطلاق هي الحكاية ، وأن الحكاية هي كل شئ"[44] وهو يؤكد أن عدم التعاطف مع هذه الفكرة من المستحيل، لكن من جهة أخرى لا يمكن الموافقة عليها موافقة تامة[45] .

وهذا يعني أن الحكاية عنصر مهم في الرواية بل هي " ترسيمة الرواية الأساسية"[46] كما قال "إيكو"، لكن ليس للحد الذي ينصرف فيه الروائي إلى رصِّ أحداث ووقائع بعضها وراء بعض بغض النظر عن أهميتها ودورها في الحدث الرئيس ، وليس إلى الحد الذي تهمل فيه عناصر أومشكلات السرد الأخرى.

3- المباشرة والواقعية في تناول الحدث الروائي :

يتمثل الهدف الأساسي للفن الروائي في تقديم رؤية مختلفة للعالم المرجعي ، بشكل يقنع القارئ ويوهمه بواقعية هذا العالم الذي يشكله ، والروائي وهو يقوم بذلك يتعمد العمق والإيحاء، ويتخلص من المباشرة في تقديم مشكلته الروائية .

وإذ يعتبر " الإيهام بالحقيقية"[47] واحدا من أهم مميزات الرواية لا يعني ذلك أن تتحول الرواية إلى سجل توثيقي للأحداث والوقائع[48] ، أوتنقل دون تدخل من الروائي

ذلك التدخل الفني الذي يسمح له بإعادة تشكيل الأحداث والشخصيات ، عالم تتداخل فيه الدلالات وتتصارع الرؤى .

وتشكيل عالم روائي خاص لا يعني أن يكون هذا العالم المتخيل، مجرد خيال محض لا يستند إلى تماثلات مع القارئ، تمكنه من الإحساس بالتعاطف مع شخصياته والاقتناع بمنطقه، وهذا العالم لا يجب أن يقع في أخطاء تناقض الواقع أو تنفيه أو لا تتوافق مع معطيات الحياة التي يعرفها القارئ.

قدمت المشكلات الاجتماعية الواقعية في رواية (أشجار البراري البعيدة) بكثير من السطحية، فالصراع الذي تلحظه (نورة) بين ما يراه الآخرون فيها " أسطورة المرأة القوية"[49] ، وبين الهشاشة التي تحس بها بداخلها ، ما هو إلا صراع مخبر عنه، أكثر من أن يشعر به القارئ ويلمسه من خلال الأحداث ، وهو صراع سطحي ولا يصل إلى عمق الشخصية (نورة) ولا يحس به القارئ. كذلك تناول قصة الحب بين نورة ودونالد تم حسمها بكثير من الآلية دون الإحساس بألم (نورة) التي فقدت شيئا عزيزا وأساسيا لحياتها ، فضلا عن فشل العلاقة وعدم استمرارها .

الرواية توحي للقارئ بأن معالجة المشكلات تتم عبر مسلمات جاهزة ولا يمكن تخطيها كالأخلاق الاجتماعية والمحظورات الدينية، وتوحي بأن هذه الأحداث قد حدثت بالفعل وهي تنقل كما حدثت دون تحويل بشكل أوبآخر .

ولمزيد من الواقعية تقرر نورة الزواج من أفضل شخص يتقدم لها ويرضى عنه الأهل بغض النظر عن رأيها فيه أوحقيقة مشاعرها نحوه ، ورغم أنها تعلق بين الفينة والأخرى أنها تعد نفسها "لصراع آخر، لشن آخر معاركي، محاولة تغيير نفسي"[50] إلا أن أصداء هذا الصراع لا تصل إلا إلى (نورة) نفسها ، لأن القارئ غير مقتنع باختلافها وعدم توافقها مع المجتمع ، فهي منذ البداية تعرف ما تريد من نفسها وماذا يريد المجتمع منها ، وتنفذ ذلك بكثير من المباشرة والواقعية .

وحتى علاقتها بـ (دونالد) ، كان بالإمكان معالجتها بأسلوب أكثر عمقا، وإشعالا للصراع الذي تعيشه الشخصية بين مبادئها وبين التنازلات التي تطلبها علاقة حب من الآخر الذي يختلف ثقافة ومجتمعا وشخصية، كما حدث فعلا وصورت هذا الصراع بعض الروايات العربية التي اهتمت بالمواجهة مع الآخر بصرف النظر عن طبيعة بنيتها[51] .

قامت رواية (أشجار البراري البعيدة) بترتيب الحياة في النهاية بشكل مناسب أويكافئ (نورة) التي حرمت من حبها، ومن أطفالها بعد الولادة، بإعادة بناء بطلتها، فنجحت في العمل وتحسنت علاقتها بزوجها ، وقامت بدور إيجابي في حياة الأهل والأصدقاء، وقد قال النص في النهاية بأن من يحافظ على أخلاقه ودينه ويقوم بواجبه تجاه مجتمعه، ويحترم عاداته وتقاليده ، يلقى جزاء حسنا ومكافأة يسعد بها قال ذلك مباشرة مثيل تلك الواقعية التي تعاملت فيها (نورة) مع أهم أحداث حياتها .

وهذا الأمر يدخل النص في جدل تقني يدور حول ماهية العلاقة بين الأدب والواقع، ذلك أن:

" قضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجة عن نطاق الأدب غالبا ما خلط بـ(اسم الواقعية) بينها وبين قضية أخرى هي امتثال نص معين إلى معيار نص خارج عنه، وهذا الامتثال يؤدي إلى وهم الواقعية ويجعلنا ننعت هذا النص أو ذاك بأنه محتمل"(52).

كذلك انتهت معظم روايات النسق التقليدي في المجموعة الأولى نهايات سعيدة، تكافئ الخير وتعاقب الشرير(53).

ولم يختلف أسلوب تناولها للمشكلات الاجتماعية عن الرواية السابقة ، كما لم يخف الهدف الوعظي والإرشادي من وراء النصوص المكتوبة ، ولهذا كانت لغة الروايات تميل إلى الخطابة والتقريرية، هذا ما جعلها تذهب بعيدا عن الشعرية، فعند وضع الأدب على صعيد واحد مع أية وثيقة وذلك بجعله يعكس الحياة الاجتماعية فإن ذلك يفقد الأدب ما يجعله أدبا.(54)

4-التتابع الزمني وتقنية التذكر :

استخدمت الكاتبة في رواية (أشجار البراري البعيدة) تقنية الاسترجاع للسرد، ولكن استخدام هذه التقنية لم يخرجها من قائمة السرد التقليدي ، ليس بسبب هيمنة التقنيات الأخرى لهذا النسق، بل لأن توظيف تقنية الاسترجاع/التذكر لم يؤثر على التتابع الزمني لسرد الرواية، ورغم أن الكاتبة استخدمت هذه التقنية مرتين بشكل مختلف غير أنها لم تنجح في نقل القارئ إلى زمن آخر، وفضاء روائي يشي بثقافة أخرى.

ففي الفصل الأول الذي يقع في صفحتين تدخل (نورة) راكضة إلى غرفة المكتب ، وقد استغرب زوجها تجاهلها له ولنداءاته المتكررة، فجلست أمام الكمبيوتر وهي تبكي ثم

" التقطتُ أنفاسي وتناسيت الشاشة والكمبيوتر ورحت أتتبع بداية تشكل ذلك الخيط المهترئ الذي كان يقودني بعيدا حيث الأحراش البعيدة "[55].

ثم يبدأ الفصل الثاني بسرد مراحل حياتها بدءا بالطفولة المبكرة ، ويستمر السرد متتابعا متسلسلا في تسعة عشر فصلا مفصلا دون انقطاع وهذا ما أرادته (نورة) من (تتبع الخيط) ثم تقرر في الفصل العشرين بعد أن أنهت خيط التذكر ووصلت إلى آخره أن تغير نفسها وفق ما يريده منها الآخرون .

ضمن هذا الاسترجاع يحدث أن تتذكر نورة في الفصل الثاني عشر (دونالد) عندما تدخل في نفس المشهد السابق - إلى غرفتها وهي تبكي وتتألم بسبب ضغط الأسرة عليها للزواج، ولا يتم هذا التذكر بشكل تلقائي وعفوي، بحيث يدخل الماضي في الحاضر دون أن يشعر القارئ بهذا الانتقال ، ولكن يقدم لذلك ويمهد في عبارات تفصل بين الزمنين أو الأزمان الثلاثة، الحاضر والماضي القريب والماضي البعيد مثل "وجلست على كرسي بجانب السرير وألقيت برأسي وشعرت بقرب بكاء ...."[56] ثم بعد مساحة سطرين أو ثلاثة من البياض تظهر العبارة التالية للتدليل على زمن ماض " كان دونالد يمشي مسرعا ...."[57] ثم يتواصل السرد حتى يعود الزمن الحاضر . يتضح أن الكاتبة قد وظفت تقنية الاسترجاع في حالات التأزم النفسي عندما لا تجد الشخصية (نورة) من يفهمها أو يساندها معنويا، فتهرب من الواقع في المرة الأولى إلى عالم الطفولة الذي يطوف بها في البيت القديم، والمدرسة ، والجامعة ، ومن ثم السفر والعودة، وظهور مشكلات أخرى أهمها الزواج الذي تدخل بسب عدم التكافؤ الثقافي في شعور من الضغط النفسي ، يدفعها إلى غرفتها لتتذكر تفاصيل حياتها كلها لتعرف موضع الخلل في شخصيتها ، ثم نهاية المطاف تعرف أن استمتاعها " بدور المرأة القوية"[58] هو المشكلة، وأنها تحتاج هي الأخرى إلى من يشعر بضعفها وهشاشتها في المواقف الصعبة .

وعادت إلى تذكر (دونالد) في الحالة الثانية تم ذلك تحت الضغط النفسي الذي عانته بسبب الزواج من ابن خالتها الذي لا ترى فيه أي صفة من الصفات التي قد ترغبها فيه ، بعكس دونالد الذي اعتبرته (نصفها الآخر).

إذن هو توظيف مباشر وواضح لتقنية الاسترجاع، لم يخفف من استرسال السرد التسلسلي لأحداث الرواية. الأمر نفسه يحدث عندما يتذكر (سيف)[59] في رواية (العبور

إلى الحقيقة) لشعاع خليفة وهو في غرفة في مستشفى تفاصيل حياته كلها منذ كان طالبا في الجامعة في السنة الأولى حتى يصبح له ابن في المرحلة نفسها والعمر، تذكر متواصل لعشرين سنة من عمره ، يحدث أن يتذكر - وليس ذلك توظيفا لتقنية الاسترجاع - في خضم ذلك تفاصيل طفولته باحثا عن جذور مشكلته في الإيمان بالله وتفاصيل أخرى .

التتابع الزمني هو الطابع المهيمن على سرد الرواية ، ولم تختلف هذه الرواية عن الروايات الأخرى[60] التي تسلسلت فيها الأحداث دون انقطاع بأي شكل من الأشكال إلا في حالة المقاطع التوثيقية ، والحوارات الطويلة المتشعبة في كل الاتجاهات[61].

إن التتابع الزمني للأحداث رغم اعتباره إحدى سمات السرد التقليدي، غير أنه يمكن أن يوظف بشكل مغاير عن أسلوب التتابع التاريخي والرصد للأحداث، فقد يكون زمن الحكاية متسلسلا دون استرجاع، أو تذكر، أو استباق ، لكنه زمن مفتوح على عدة اتجاهات ، ومعبر عن أكثر من رؤية، وهذا ما تقوم به روايات تنتمي إلى السرد الحداثي[62] ، أما أن يكون هذا التتابع زمنا مستقيما، ومحصورا برؤية واحدة هي رؤية السارد أو الشخصية الرئيسة أو المؤلف نفسه فهذا ما يعد تقليديا[63].

5- هيمنة السارد وتدخل المؤلف:

لا تفرق روايات النسق التقليدي - عادة- بين السارد والمؤلف ، فالسارد هو المؤلف خاصة عند استعمال ضمير الغائب ، أما في حال استعمال ضمير المتكلم فالسارد هو الشخصية المتحدثة، وهي الشخصية الرئيسية في العمل . ولا تتعامل روايات النسق التقليدي مع السارد باعتباره تقنية يمكن توظيفها واستغلالها من أجل التعدد الدلالي، أو وسيلة يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه، أو ليبث القصة التي يروي[64] لأن الكاتب أو المؤلف هو السارد في حقيقة الأمر .

ولا يختلف الأمر كثيرا في حال السارد بضمير المتكلم عنه في ضمير الغائب، الذي يتيح له السرد بضمير المتكلم مساحة أكبر من التعبير عن أفكاره - أفكار المؤلف /الكاتب. وهذا ما يمكن ملاحظته في السارد في رواية (أشجار البراري البعيدة) حيث يقوم بالسرد الشخصية الرئيسة في الرواية وهي نورة بضمير المتكلم ، وغالبا ما يكون " الراوي بضمير الأنا هو بطل يروي قصته"[65].

ويقوم السارد – الشخصية بسرد أحداث الرواية بطريقة اقرب إلى السيرة الذاتية كتابة المذكرات ، والرواية بشكل عام لا ينبغي أن تكون سيرة ذاتية وإن استخدام ضمير

المتكلم (أنا) وإنما هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخول الحضور وتسمح له بالتالي التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع(66) .

وهذا ما لا يحدث في رواية (أشجار البراري البعيدة) حيث يتدخل المؤلف / السارد في الشرح والتوضيح دون أن يحقق في معظم الأحيان وهم الإقناع .

ويكون الشرح معتمدا معظم الأحيان على معرفة السارد القبلية لما سيحدث مستقبلا ، حيث يتم التعليق في زمن السرد، وليس في زمن الحكاية أو الحدث، مثلما تعلق (نورة) على لعبها بالدمى في طفولتها " لم أكن أعلم أن الطفل الحقيقي يختلف عن الدمية ليس بمظاهر الحياة فيه فقط وإنما بأشياء أخرى شديدة التعقيد"(67) وتستطرد طويلا في شرح الاختلاف بين ما تعتقده وهي طفلة، وما توصلت إليه الآن من خبرات وآراء .

كما تحتل قناعات الكاتبة مساحة ضمن السرد ولاسيما تلك التي تتعلق بالأخلاق والوعظ "فالمتزوج ينبغي أن يكون زوجه مستودع أسراره ومستمعه الذي يبوح له بهمومه وأخباره "(68) . مما يدل على تدخل الكاتبة أيضا في توضيح تقنية الكتابة، فبينما تكتب (نورة) الشخصية مذكراتها:

"أعلم أن دونالد إذ عرض علي نفسه لم يقدم إلى شيئا قليل الشأن ، وإنما قدم لي شيئا لا يقدر بثمن (ثم تتدخل الكاتبة) ومسحت دمعة ثم أكملت وقد تحول الخطاب إلى دونالد شخصيا : وأعلم أنني لن أجد من يحبني كما أحببتني "(69) .

كما تقوم بالتعليق والخطاب المباشر مع القارئ " اقترب مني رجلان مبتسمان يحمل أحدهما قردا رائع الجمال بلا مبالغة ولا سخرية "(70) ، وكأنها تقول ذلك ردا على تعليق القارئ بأنه لا يوجد قرد جميل .

إن السارد ليس من يروي /يسرد الحكاية بأي أسلوب كان، وإنما هو" الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي"(71) وإذا تدخل فإن ما يحدد نسبة تدخله هو هويته الفنية:

" لكن حين تكبر هذه النسبة وتصل إلى حدود تجعله كلي المعرفة ، تنكشف لعبته، أوتلغيها ، ليبتدئ كاتبا لا يُحْسِنُ التعامل مع العالم المروي ، أي لا يحسن الرواية بما يوحي باستقلالية عالمها وقدرة أناس هذا العالم على نسج علاقاته وإقامة هيئته"(72) .

لا تختلف بقية روايات المجموعة الأولى من النسق التقليدي باستخدامها لضمير

الغائب عن مثيلاتها السابقة ، إذ برغم إمكانية استثمار ضمير الغائب إلى سارد شاهد محايد . غير أن هذا لم يتم إنما برز مكانه الكاتب/ الكاتبة ، ويمكن التعرف عليها بسهولة من خلال الشرح والتعليق وغيرها من أساليب تدخل المؤلف ؛ لأن الكاتبات لم يلجأن إلى استخدام أساليب لإخفاء السارد / الكاتبة[73] ، أو أن تقنعه أو اختباؤه خلف إحدى الشخصيات كان مكشوفا[74] .

ويفترض استخدام ضمير الغائب أن السارد يروي من الداخل وهو يعرف كل شئ عن تفاصيل الأحداث والشخصيات، وما يدور في أعماقها وأذهانها من مشاعر وأفكار[75] . إن السارد الذي يعرف كل شئ هو سارد يكشف الكاتب ويسقط المسافة الضرورية والتي على المؤلف أن يقيمها بينه كشخص له أفكاره وذاتيته، وبينه كمبدع قادر على أن يصور شخصياته بما يميز هويتها واختلافها عنه من جهة ، وعن بعضها البعض من جهة ثانية[76] .

ولهذا فإن مسألة السارد ليست قضية شكلية ، بل مسألة تضع فنية العمل الأدبي على المحك، فالسارد العليم بكل شئ يعرض العمل الروائي لأن يكون مجرد أخبار يخبر بها الكاتب ، كما يخبر عن الأحداث والحكايات معتمدا فيها على مصداقيته ككاتب، وليس على مصداقية تستوحى من العمل نفسه[77] .

ولهذا فإن السارد الذي لا يعرف إلا ما يصل إليه باعتبار موقعه من العمل سواء كان حاضرا أو غير حاضر ، يجعل القارئ يتجه إلى العمل وحده وليس إلى الكاتب، لأن القارئ يقيم علاقته مع النص وليس مع الكاتب كشخص .

6- قضايا الخطاب الروائي :

تكشف قضايا الخطاب الروائي عن الهموم التي تستأثر باهتمام الكاتبات ، وتعبر عن رؤيتهن الاجتماعية أو الفكرية تجاه المشكلة التي تعالجها الرواية، ويمكن التعرف من خلال هذا الخطاب أيضا على الواقع المجتمعي الذي تعيشه الكاتبات، وبالتالي معرفة أثره وانعكاسه الفني من خلال الأسلوب الذي تم طرحه من خلاله.

" يمكننا أن نتساءل عن الكيفية التي يصف بها النص الأدبي العالم (مرجعه) وبعبارة أخرى يمكننا أن نطرح قضية صدقه، فالقول بأن النص الأدبي يعود إلى واقع ما وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه يعني أننا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما وأننا نخول

لأنفسنا إخضاع الخطاب الأدبي إلى امتحان الحقيقة أي سلطة الحكم عليها بالصحة أو الخطأ "[78].

وليس هدف هذه الدراسة أن تنصب محاكمة للروايات من حيث مصداقيتها الواقعية أو علاقتها بالواقع ، بقدر ما تسعى إلى التعرف على هواجس الكاتبات باعتبار أنهن يعبرن عن هذا الواقع ويقدمن صورة له بطريقة أو بأخرى ، غير أن الهدف الأساسي هو الكشف عن رؤى الكاتبات فيما يتعلق بالكاتبة والإبداع . "فالوقائع التي يتألف منها العالم التخييلي لا تقدم لنا أبدا في "ذاتها" بل من منظور معين وانطلاقا من وجهة نظر معينة"[79].

تميزت روايات النسق التقليدي بعرضها المشكلات والقضايا الاجتماعية ، وقد اهتمت أغلب هذه الروايات بقضايا تعليم المرأة وأهميتها للمجتمع ، ومشكلات اختيار الزوج، والمحافظة على القيم الدينية والعادات والتقاليد الاجتماعية، وقد عرضت رواية (أشجار البراري البعيدة) لكل هذه القضايا عبر تسلسل أحداثها ومواقفها الكثيرة والمتنوعة.

عالجت بعض الروايات بالإضافة إلى قضايا التعليم والزواج حسب المعايير الاجتماعية المتعارف عليها قضية انحراف الشباب عند السفر إلى الخارج للدراسة، والزواج من أجنبيات / أجانب[80] ، كما طرحت بعضها قيم التكافل الأسري ، وخدمة المجتمع، والتعاون من أجل هدف واحد[81].

واتجهت غيرها من روايات هذا النسق إلى تناول قضايا الواقع السياسي العربي من خلال الرموز والإسقاطات[82] ، ومشاكل الفساد الإداري والحكومي واستغلال السلطة[83].

يظهر من خلا ل الخطاب الروائي لهذه الروايات أن الكاتبات يؤمن بالوظيفة الاجتماعية للأدب، واتخاذه وسيلة للإصلاح الاجتماعي، أكثر من اعتباره هدفا في حد ذاته . لذلك جاءت التجارب الروائية مباشرة ، ليس بسبب تناول موضوع معين ولكن بسبب الكيفية التي طرح بها ، كما تكررت القضايا والمشكلات عند الكاتبة نفسها، أوعند غير كاتبة، وبعض القضايا تكررت في جميع الروايات، لأن قضايا من هذا النوع تتكرر في المجتمعات العربية باستمرار، وهي المشكلات التي يبحث المجتمع لها عن حلول.

القسم الثاني:

تظهر روايات القسم الثاني من روايات النسق التقليدي (المرأة والقطة، ووسمية تخرج من البحر، والطواف حيث الجمر) أكثر تنظيما من حيث إنتاجها كأعمال روائية تتبنى رؤية معينة سواء من حيث الخطاب أومن حيث التقنية بشكل أكثر نضجا ووعيا من الروايات السابقة .

كذلك تظهر اللغة في هذه الروايات أكثر تماسكا وأقل خطابية وتقريرية، ويكاد تدخل المؤلف / الكاتبة المباشر يختفي، ويظهر السارد كتقنية، ويمكن ملاحظة مسافة ما بين الكاتبة والسارد .

وهي تتشابه فيما بينها - مع اختلافها - في أنها رغم احتفائها بالحكاية تستند إلى حدث رئيس تبني عليه بقية الأحداث وليست متوالية من الأحداث المتنوعة والمختلفة، لا يربط بينها غير الشخصيات ، ورغم ذلك تعتمد رواية (الطواف حيث الجمر) في سردها على كثرة الأحداث وتلاحقها السريع لكنها ظلت متكئة على الحدث الرئيس.

وسوف تتم دراسة هذه الروايات من حيث الحكاية والحدث ، والتتابع الزمني وتقنية التذكر، واستخدام السارد والأصوات السردية، وقضايا الخطاب الروائي، لأن هناك وعيا باستخدام هذه التقنيات الروائية وبالتالي كانت معالجة الحدث الروائي مختلفة عن روايات المجموعة الأولى ، كما أن رؤية الكاتبات للعمل الروائي وخطابه أكثر وضوحا وإدراكا.

1 - الحكاية والحدث:

تتكرر الحكاية نفسها في حياة (سالم) مرتين(84) ، مرة في طفولته عندما يتعلق بدانة القطة التي أهدتها أمه له بعد طلاقها من أبيه بسبب تسلط عمته أخت أبيه، وإصرارها على تطليقها رغما عن إرادة الأب ضعيف الشخصية .

يجد (سالم) الدفء والحنان في علاقته بدانة ، فيحبها ويتعلق بها، لكن عمته ممعنة في تسلطها وتعذيبها له ترمي بالقطة في حفرة الحمام المظلمة ، ويحاول (سالم) إنقاذها بواسطة حبل لكن (دانة) لم تستطع رؤيته في الظلام فتموت بعد يومين من العذاب داخل الحفرة القذرة.

يتبقى من ذكرى (دانة) مواؤها المستعطف ، وحادثة أخرى ظل (سالم) يتذكرها

وتبعث القشعريرة في بدنه ، وذلك عندما خرج ذات ليلة باحثا عن (دانة) وقد اعتادت النوم ملتصقة به، فوجدها مع هِرٍّ في وضع غريب، أذهل المنظر (سالم) الذي ظل مأخوذاً بالمشهد ولم يتحرك حتى جاءت عمته وضبطته وهو يراقب (دانة) والهرّ ، فأخذت القطة والهر وفصلتهما عن بعضهما بعضا بعنف وقوة،استغرب (سالم) بقاء القطة مستسلمة للهر حتى بعد سماع ورؤية العمة التي تعذبها دائما . وأخذ يتساءل عن السائل الذي أصابه جزء منه عندما فصلت العمة القطة والهر عن بعضهما .

تموت القطه لكن العمة تبدأ في تدبير زواج (سالم) الذي لاحظت ذهوله أمام ذلك المنظر، فتختار(حصة)، وهي فتاة جميلة يستغرب (سالم) أن تهدي له عمته هذا الجمال.

يفشل (سالم) في إقامة علاقة زوجية كاملة مع (حصة)، وقد ظل يحاول ذلك ليالي طويلة وكثيرة لكن مواء القطة كان يلاحقه ويشتت انتباهه ويقضي على رغبته على الرغم من رغبته العارمة وحبه العميق لـ(حصة) .

تحمل (حصة)، فتبدأ الشكوك تساور (سالم) فيشك في أبيه، لأنه الرجل الوحيد الذي تراه (حصة) بالإضافة إلى (سالم)، لكن الأب يغضب بشدة ويطالب بقتلها ، وتحرص العمة على ذلك أيضا .

لم تستطع (حصة) أن تفسر حملها ، وهي تنفي إقامة أي علاقة مع أي رجل آخر غير زوجها، يصدقها (سالم) بسبب براءتها الظاهرة، رغم حيرته فيحرسها ليل نهار خوفا عليها من بطش أبيه وعمته .

يبقى (سالم) و(حصة) في إحدى الليالي وحيدين، وقد خرج الأب والعمة، فيخرجان إلى الحوش وينامان معا ويكتشف سالم عذرية زوجته، فيخرج سعيدا ليشتري عشاء خاصا احتفالا بالمناسبة، فيعرج عند عودته على بيت أمه ، فيخبرها بكل قصته، وتفسر له الأم سر الحمل "كل شئ يصير قدرة الله وايد بنات يحملون قبل ما"(85) ، يعود سالم سعيدا إلى حصة لكنه يجدها ميتة ، وبقربها حبل.

في الحكايتين يخسر (سالم) كائنا عزيزا دون أن يستطيع فعل شئ لإنقاذه وفي الحالتين تقتل المرأة والقطة وهي حامل ، وكلاهما تقتل بعد لقاء أخير أو وحيد بالذكر، وموت كليهما له علاقة بالحَبْلِ، فـ(دانة) تموت بسبب عدم قدرتها على رؤية الحبل وبالتالي الإمساك به والنجاة، و(حصة) تقتل بالحبل الذي يترك قربها شاهدا على عجز (سالم).

يظهر القهر الاجتماعي بصورة أخرى[86] عندما يفقد (عبد الله) حبيبته (وسمية) غرقا في البحر في أول لقاء لهما وهي بعد في الرابعة عشرة ، عندما تغوص في البحر وهي لا تعرف السباحة خوفا من افتضاح أمرها عندما ترى دورية الشرطة قادمة . ثم يعيش (عبد الله) متألما لفقدان وسمية حتى بعد مرور السنوات وزواجه ، فتزداد خلافاته مع زوجته . يتضح من الصفحة الأولى للرواية أن الليلة التي انتحر فيها عبد الله هي ليلة استثنائية " هل سيأتي الخير هذه الليلة "[87] وبعدما خرج من بيته غاضبا على زوجته قرر بأنه " هذه الليلة لن يعود"[88] ، حتى أخذت هذه الحقيقة في التأكد ، فكلما همَّ بالعودة إلى البيت يتذكر زوجته فيعدل عن ذلك ، فيقرر أن يستمتع بركوب الطراد وبذكرياته القديمة حتى يتشبع قلب (عبد الله) بالذكرى إلى حد الهلوسة فيتخيل وسمية تخرج من البحر في صدفة كبيرة، تدعوه إليها فيقفز في البحر ، ولا يعود تلك الليلة بالفعل.

تخضع أحداث الحكاية في الروايتين للفكرة، ولهذا فإن بعضها جاء غير مقنع وغير مبرر مثل حمل (وسمية) ، وتصديق (سالم) بأن لا علاقة لها بأي رجل غيره رغم شكه حتى بوالده وحيرته الشديدة[89] .

ومثل ارتباط (عبد الله) بـ(وسمية) وبحبها الذي يطغى على بناء القصة[90] وعلى حياته ولا يمكن التعرف إلا على بعد واحد فيها وهو خلافاته المستمرة مع زوجته التي تؤجج حبه لـ(وسمية)، ويبدو أمرا غير مقنع أن يسيطر عليه حب (وسمية) وذكراها في تلك الليلة حد الانتحار، الذي قد يكون أكثر قابلية للتصديق لو حدث في نفس اليوم أو الزمن الذي غرقت فيه (وسمية) بسبب الصدمة .

كذلك تدخل (زهرة) [91] في كثير من المواقف والأفعال المفتعلة ، والمقحمة في مسار السرد ، بحيث تظهر رحلتها كمغامرة تعتمد على التشويق والإثارة ، وذلك بسبب التناقض غير المنطقي في شخصية (زهرة) مثل : رفضها حقنة التحصين ضد السل المنتشر في مقديشيو، وقد أخذها جميع البحارة بحجة أنها لا تريد لرجل غريب أن يطعنها بإبرة ، ومثل رفضها الزواج بـ(سلطان) النوخذة لأنه تاجر عبيد ولص، وتتزوج من (صالح) الذي يعمل معه .

يظهر جليا الاهتمام والاعتناء بالحكاية من أجل الفكرة أو الرؤية التي ترغب

الكاتبتان في إيصالها إلى القارئ، تختلف هذه الحكايات عن حكايات بقية روايات النسق التقليدي في تناولها حالات من القهر الاجتماعي الفردي الذي يمارس على شخص أو اثنين بسبب حقد بعض الأشخاص كما يحدث ذلك لـ(سالم) و(حصة) ، أو بسبب العادات والتقاليد كما يحدث لـ(وسمية) عندما تغرق خوفا من الفضيحة ، أو بسبب عدم التوافق مع الواقع مثلما يحدث لـ(عبد الله)، أو بسبب التمرد على المجتمع مثلما حدث لـ(زهرة) عندما تهرب رفضا لرغبة أهلها في تزويجها من ابن عمها .

بشكل أكبر استطاعت أن تلامس هذه الروايات الواقع من خلال التقاطها المختلف، ومعالجته بطريقة ناقدة، وقد حاولت الروايات "الإمساك بنغمة الحياة وحيلها"[92] وهذا ما أضفى عليها الحيوية ومكن التعاطف مع موضوعاتها "فبالقدر الذي يقدم لنا الروائي الحياة دون أن يعيد تنسيقها بقدر ما نشعر أننا نلمس الحقيقة "[93].

2 - التتابع الزمني وتقنية التذكر:

تروى الحكاية في (المرأة والقطة) باستخدام تقنية الاسترجاع، وتبدأ الرواية في غرفة في مستشفى للأمراض العصبية حيث يعالج (سالم) من انهيار عصبي، بسبب موت (حصة) التي اتهم بقتلها، ويتم التذكر بشكل غير واع عند اللحظات الأولى لصحوه بعد نومه أو تخديره أو إغماءاته المتكررة .

ويقوم الطبيب بدور المحقق الذي يحاول أن يعرف من قتل حصة وكيف قتلت؟ لكن (سالم) لا يتذكر ذلك إلا في الصفحة الأخيرة من الرواية، بعد أن يتذكر كل تفاصيل حياته منذ الطفولة وحتى ليلة مقتل (حصة) .

ولا يحدث التذكر تلقائيا بالرغم من أن (سالم) يتذكر بعد النوم أو التخدير مباشرة ، لأنه لا يحدث إلا بوجود عامل مساعد ويظهر (سالم) وكأنه فقد الذاكرة، فيساعده الطبيب على التذكر وتنشيط ذاكرته .

تروى الحكاية عن طريق التذكر ، ويفصل السرد بين أحداث الماضي وأحداث الحاضر. وقد استخدمت مساحة بيضاء في نهاية كل فصل للدلالة على الدخول في زمن آخر وفصل جديد ، أي أنه لا يختلط الزمنان ، ولهذا كانت أحداث الرواية متسلسلة دون تعقيد أو اشتباك.

ومن الواضح أن الحكاية التي تريد الكاتبة أن تقدمها هي كل ما حدث في الماضي

ولم يكن الحاضر إلا زمنا للسرد ولا يحدث فيه أي شئ غير التذكر وكان بالإمكان توظيف تقنية التذكر باستغلال حكاية (دانة) القطة، و(حصة) المرأة، بموازة أحداث الحكايتين باستغلال عجز (سالم) في علاقته بزوجته، وتكون حكاية القطة هي الخلفية التذكرية التي تفسرعجزه.

في (وسمية تخرج من البحر) تم توظيف تقنية الاسترجاع بطريقة تضيف للنص حركة زمنية أخرى، وتكشف عن تفصيلات جديدة، وأبعادا أخرى في الشخصية (عبد الله) وتقوم عملية السرد على أساس التوازي الذي قدم حدثين في زمن سردي واحد يحدث أحدهما في زمن سابق للآخر.[94]

ورغم تداخل الزمنين بما لا يتيح التتابع الزمني المباشر، يدرك القارئ الحكاية بطريقة متسلسلة لأن الحدثين يقدمان تفصيلاتهما بشكل مرتب زمنيا، فلا يشعر القارئ بالتعقيد أو الغموض.

ولكن يبقى أن استخدام تقنية التذكر والاسترجاع في هذه الرواية أكثر تطورا من بقية روايات النسق التقليدي التي استخدمت هذه التقنية .

في رواية (الطواف حيث الجمر) تتسلسل الأحداث والأخبار في زمن مستقيم منذ بداية القصة / الحكاية حيث تظهر (زهرة) في بيت أهلها في الجبل[95]، تمارس حياتها الهادئة والرتيبة، ثم تقرر الهرب من البلاد كلها وتتجه إلى زنجبار رفضا لزيجة يباركها الأهل .

يقطع هذا التسلسل لحظات قصار - تمثلها فقرات لا تزيد عن صفحة - وهي تومض في ذهن (زهرة) استجابة للمواقف التي تتعرض لها في حياتها، فتضئ تفاصيل من الطفولة والمراهقة، ومعاملة أبيها لها، وتفريقه في التربية بينها وبين أخوتها الذكور، وحرمانها من التعليم في الكتاب، وإجبارها على لبس القناع الذي يخفي جمال وجهها لمجرد أنه لمح أحدهم ينظر إليها .

الأمر الثاني الذي يضيئه تذكر (زهرة) هو علاقتها بـ (سالم) ابن عمها الذي يتركها ويهاجر إلى زنجبار ويتزوج هناك ، وتظل هي تنتظره سبعة عشر عاما منذ اتفق الأهل على زواجهما وهي في الثالثة عشرة .

لا يمكن اعتبار هذا التذكر توظيفا فعليا - على الرغم من أهميته في كشف أبعاد

الشخصية – لتقنية الاسترجاع ، ولا سيما أنه يتم التمهيد له في معظم المرات بكلمات مثل " كنت وقتها"(96) كذلك تتكرر بعض التفصيلات والذكريات مثل علاقتها بالأب والأخوة وتخلي (سالم) عنها ، دون أن تضيف للحدث الروائي قيمة .

كذلك تقوم (زهرة) بالتخيل ، وهو شكل بدائي لتقنية الاستباق ، حيث تتخيل ردود أفعال والديها وأخوتها وبنات أعمامها عندما يكتشفون هربها، وهي تحسن تصوير ردود أفعالهم أيضا عندما تكون في قمة مجدها وهي تمتلك المزرعة والسلطة في زنجبار.

لكن هذه الذكريات والتخيل لا تكسر زمن الحدث / الحاضر، فتسرد الحكاية بتواصل وتوال زمني مشحونا بالتفاصيل .

3 – السارد والأصوات السردية :

يروي الحكاية في (المرأة والقطة) سارد بضمير الغائب وهو سارد حاضر يتماهى مع شخصية (سالم) وهو سارد وإن بدا غائبا – لاستخدامه ضمير الغائب – إلا إنه أقرب إلى أن يكون ساردا مشاركا ذا رؤية داخلية، وهو يعرف كل شئ عن سالم: أفكاره ومشاعره وتفصيلات حياته وهي الرؤية " الأكثر داخلية"(97) .

لكن هذا السارد لا يدخل في أعماق كل الشخصيات، ولا يقدمها إلا من وجهة نظر واحدة هي رؤية (سالم)، ولهذا فإن السارد يبتعد عن الكاتب كلي المعرفة ويقترب أكثر من السارد – الشخصية رغم استخدام ضمير الغائب، في رواية (وسمية تخرج من البحر) يتناوب على السرد ساردان أحدهما السارد –الشخصية (عبد الله) مستخدما ضمير المتكلم، والأخر السارد – الشاهد مستخدما ضمير الغائب ، السارد الأول يكشف عن داخل الشخصية، وأحزانها وذكرياتها وحنينها، ورغباتها، وهو سارد مشارك ذو رؤية داخلية، أما السارد الثاني فيلتقط الأحداث والتفصيلات الخارجية، سارد يسجل ما يحدث أمامه ينقل ما هو في الخارج .

لكن هذا السارد –الشاهد، يفشل في وظيفته فيتدخل ويحلل، ويسبر أغوار الشخصية، ولا يكتفي بالمراقبة والوصف، يظهر ذلك في بعض العبارات مثل " قال لنفسه"(98) و"همس لروحه"(99) .

إن وجود ساردين الأول مشارك والثاني شاهد كان يمكن أن يحيد السارد الشاهد، ويترك وظيفة التحليل والتدخل للسارد الأول – الشخصية .

أما السارد في رواية (الطواف حيث الجمر) فهو سارد وحيد يستخدم ضمير المتكلم يختفي وراء الشخصية الرئيسية – زهرة، فيتحدث بلسانها، ويرى رؤيتها ، فيحلل ويتدخل ويبرر، ويقدم كل الشخصيات الأخرى، وتفصيلات الأحداث من وجهة نظرها .

ولكن السارد –الشخصية ،أيضا يقحم نفسه بعيدا في نفس الشخصيات من خلال الوصف الإيحائي لمشاعر الشخصيات وأفكارها[100] .

4 - قضايا الخطاب الروائي :

على مستوى الخطاب التقطت الروايات الثلاث مشكلات اجتماعية تشكل حالات فردية – وإن تكررت في الواقع – لكن يتم التركيز عليها بوصفها حالات، وبدلا من أن ترد المشكلة ضمن مشكلات كثيرة خلال العمل الواحد لا يتم التركيز عليها أوتناولها من زواياها المختلفة، يتم التركيز على مشكلة واحدة تبنى عليها الأحداث .

هناك ثيمات تركز عليها أعمال ليلى العثمان[101] مثل الحب ولا سيما في الطفولة والمراهقة ، والمشكلات داخل الأسرة الواحدة، والعلاقة بين الرجل والمرأة بشكل عام وهي تتناول هذه القضايا تربطها بعجز الشخصيات المتولد عن الضغط الاجتماعي والأسري وتقاليد المجتمع والتمييز الطبقي .

في (المرأة والقطة) يعيش (سالم) حالة من القهر بسبب تسلط عمته التي تفقده أولا أمه، وثانيا قطته، وأخيرا زوجته، هذا القهر يوصل (سالم) إلى الجنون .

في (وسمية تخرج من البحر) تغرق (وسمية) خوفا من الفضيحة وقد خرجت هي ابنة الحسب والنسب لتلاقي (عبد الله) ابن مريوم الدلالة، رغم استحالة زواجهما بسبب هذا الفارق الاجتماعي الحاد .

أما (الطواف حيث الجمر) فتتناول قضية المرأة والمجتمع من زاوية أخرى، حيث يصل الكبت بـ(زهرة) مداه، فتطلق لنفسها مداها ، فتهرب مع مجموعة كلها من الرجال، وتكون لنفسها مكانة مرموقة في المجتمع الآخر في زنجبار .

ما تريد أن تقوله الراوية أنه بغض النظر عن نظرة المجتمع للمرأة ألا أنها برغم هربها – وهو ما يعد فضيحة للأهل – فهي تحافظ على شرفها ونفسها وأموالها، بل وتستطيع أن تفعل ما لم يستطعه غيرها من الرجال .

إن حرية المرأة وتحررها من قيود الرقابة الذكورية لا يعني انفلاتها غير المحسوب العواقب، والتفسخ عن المبادئ والقيم التي تحفظ لها كرامتها .

تستلهم رواية (الطواف حيث الجمر) مذكرات السيدة سالمة بنت سعيد بن سلطان[102] التي هربت من زنجبار إلى ألمانيا، بهدف الزواج من أحد التجار الألمان الذين كانوا في زنجبار، لكن الهروب يظهر بشكل عكسي حيث تفر (زهرة) إلى زنجبار التي تهرب منها (سالمة)، وذلك تحقيقا للحرية التي لم تحصل عليها في مجتمعها الأول.

هناك أعمال أخرى[103] تشير إلى أن حرية المرأة الخليجية أوالعربية لا تتحقق إلا في فضاء آخر، في فضاء ثقافة أخرى، تهبها ما لم تحصل عليه ضمن ثقافتها الأم.

ثانياً: النسق السردي الحداثي :

أ- المفهوم:

ويقصد بالنسق الحداثي ذلك النسق الذي يقدم الحكاية أو الحدث بترتيب منطقي يعتمد على التفاوت والتبديل الزمني الذي يمكن أن يصل حد التعقيد والغموض، ويستوعب الشخصيات وعلاقاتها والأحداث وترابطها وفق منطق خاص ، ولا يقتصر تقديم الحدث على رؤية واحدة إنما يستند إلى صراع بين الرؤى وتناقضها ويمكن أن يوظف الأسطورة والرمز والغرائبي، ويكشف عن جوانب الشخصية وأبعادها المختلفة، وينظر إلى اللغة باعتبارها عنصراً فاعلاً في الحدث الروائي ويحدد نسبة العلاقة بين المؤلف والسارد والنص.

"إن واقعية المتوالية ليست في التتابع الطبيعي للأفعال التي يكونها، ولكن في المنطق الذي يتجلى فيها ويخاطر "[104]، وقد يكون السرد مجرد تتابع زمني بسيط للأحداث ولكنه في النسق الحداثي يحول الأحداث إلى سياق منطقي وهو يتعامل مع الزمن ماضيه وحاضره ومستقبله بأي أسلوب يتناسب وتقدير المؤلف وحسابه للزمن الروائي[105] .

ليس من السهل وضع تعريف شامل لما يمكن أن يمثل آليات أومواصفات النسق الحداثي، لأنه نسق في تغير وتبدل مستمرين، ويعتمد على رؤية كل روائي أوناقد يشتغل على الهم الروائي، فالروائيون الجدد يحاولون الاقتراب من الحياة بدرجة أكبر من الإخلاص والدقة، حتى إذا اضطروا في سبيل تحقيق ذلك إلى استبعاد معظم التقاليد التي يراعيها الروائي[106] .

لقد شهدت الرواية تطورات وتعقيدات بتعدد الأساليب التي كتبت بها، وبتعدد الرؤى التي اشتغلت عليها ، أصبح كل عمل روائي يفرز تقنياته وشروطه الخاصة فقد:

"اتجهت الرواية لداخلها لتتفحص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائي ، ولكن تعقيدات وقلقٍ الوعي الإبداعي، وزاوية الرؤية ووجهة النظر، وقواعد تقديم العمل الروائي. وغاصت عميقاً في فيضان الوعي الفردي والجماعي، ببنائه المتغير، وزمنه المتبدل، كما نظرت إلى عالم خارجي أقل صلابة وواقعية تاريخ فوضوي "(107) .

وهكذا فإن الرواية تشبه الحياة نفسها في فوضاها ، ومنطقها في تقلبها، وتغيرها المستمرين، الحياة التي لا تستند على قانون أوفريضة معينة، وهذا الذي حدا بأحد الروائيين إلى القول "التصنيف الذي أفهمه للرواية هو تصنيفها إلى الرواية التي تتسم بالحياة، والرواية التي لا تتسم بالحياة"(108) .

ولهذا فإن الاستناد إلى معايير محددة لدراسة الأعمال الروائية الحداثية هو من اشتراطات البحث العلمي ، رغم أنه لا توجد مقاييس ثابتة وقارَّة يمكن أن تنطبق على جميع الأعمال الروائية .

ب- تقنيات النسق السردي الحداثي :

من خلال العرض السابق يمكن تحديد بعض التقنيات للنسق الحداثي تتمثل في :

1. استخدام أسلوب تداخل الأزمنة،وتوازي الأحداث المتفاوتة زمنيا في زمن سردي واحد، واستخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق للتلاعب بالزمن.
2. التسلسل الزمني للأحداث غير مبني على مبدأ السبب والنتيجة .
3. تتابع الأحداث يعتمد على منطق خاص بالعمل الروائي نفسه .
4. استخدام أسلوب التداعي الحر والهذيان .
5. الاعتناء باللغة واعتبارها حدثا في حد ذاتها .
6. توظيف الغرائبي والأسطوري والرؤى.
7. تعدد الأصوات السردية والرؤى.
8. تبحث النصوص السردية الحداثية في الهموم الوجودية، والأسئلة الأزلية ، التي لا يجد الإنسان إجابات شافية عليها على مستوى الخطاب فإذا:

" كان معنى الرواية الخاص يرتبط بالحكاية التي تعكسها الرواية، فإن الحكاية لا تكتسب طابع الحقيقي إلا بروائيتها أي الفني فيها، لذا يبدو الحقيقي ـ الحقيقي بنسيجه الروائي ـ أثرا لمرجع تحيل عليه الرواية وترتقي به في الوقت نفسه إلى ما هو أبعد من هذا المرجع إلى ما هو إنساني"(109).

سوف يتم اختيار بعض هذه التقنيات للدراسة التطبيقية للروايات التي تم تصنيفها ضمن هذا النسق .

ج – الروايات :

لقد تم تصنيف الروايات التالية ضمن النسق السردي الحداثي رغم احتواء بعضها على مواصفات خاصة بالسرد التقليدي، مثل التسلسل الزمني، ووجهة النظر الواحدة، ولكن تم ضمها إلى روايات السرد الحداثي بسبب الطابع المهيمن عليها، ولاعتمادها بشكل أساسي على إحدى تقنيات هذا النسق .وهذه الروايات هي (الحصار، وتحولات الفارس الغريب في البلاد العارية، والقلق السري، والشمس مذبوحة والليل محبوس، والنواخذة، ومزون وردة الصحراء، والفردوس اليباب، وخاتم).

تمثل (الحصار) الرواية الأولى للكاتبة البحرينية فوزية رشيد، وقد صدرت الرواية عام 1983*، وتقع الرواية في 195 صفحة، تتعاقب الأحداث فيها بدافع سياسي وطني، مكانها البحرين، وزمانها بدايات النصف الثاني من القرن الماضي .

وتتحرك الشخصيات في فضاء مفتوح هو المجتمع البحريني بأسره، وآخر مغلق هو المعتقل حيث السجناء السياسيون الذين ينادون بقضايا وطنية مثل قضية الاستقلال، والآخرون في الخارج الداعمون والمناصرون للقضية، والذين يوالون الاحتلال أي السلطات الأجنبية التي تتحكم في البلاد.

الرواية تقدم حكاية واحدة : داخلها حكايات صغيرة، حكايات الشخصيات ماضيها وحياتها، وكيف ترى نفسها ومستقبلها، هي حكايات تندغم في الحكاية الكبرى وتشكلها .

قدمت الرواية مجتمع البحرين في حالة من التحول الاجتماعي والوعي السياسي، وحالات من الحصار النفسي الفردي الذي تعيشه كل شخصية .

أما رواية (تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة) التي صدرت في عام1990*، فتدور أحداثها التي تقع في 274 صفحة في السنوات المائتين الأخيرة من العصر العباسي،

وهي حكاية عن القهر السياسي، وتسلط القوى، وتنفذ (مهيار) الذي يبسط نفوذه على كل شؤون الدولة، فهو يبث العيون في كل مكان ويخافه الجميع حتى الخليفة نفسه، في هذه الظروف يظهر (الطاهر بن ميمون) وهو الشخصية المحورية في الرواية وهو المقابل لشخصية (مهيار) .

يشترك (مهيار) و(الطاهر) في حب (جلنار) التي يفوز بها الأول، وتختاره هي نفسها خشية بطشه. تنقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء هي : الكتاب الأول: الفارس الغريب، والكتاب الثاني: البحث، والكتاب الثالث: التحولات .

في الكتاب الأول يتم التعريف بالشخصيات لاسيما شخصية (الطاهر). أما في الكتاب الثاني : البحث يدخل (الطاهر) في رحلة روحية باحثا فيها عن نفسه، وعن المعنى، وعن المرأة، وتتداخل فيه الأخيلة بالواقع .

ويقوم (الطاهر) في التحولات بدور كبير في تأليب الناس ضد (مهيار) وسياسة الخليفة، وتدخل الأتراك في شؤون الحكم، يتبع الناس (الطاهر) فيما يشبه الملحمة الشعبية، حيث يسير خلفه الناس وكأنهم مغيبون عن كل شيء ماعدا الهدف الذي يسيرون لتحقيقه.

لا تختلف رواية (القلق السري) التي صدرت في عام 2000* وتقع في 308 صفحات، عن الرواية السابقة من حيث الشكل والتقنيات المتبعة، وهي رواية تتخذ موضوعة (ثيمة) المرأة فيها أهمية خاصة بالمقارنة بالروايتين السابقتين لفوزية رشيد، وسوف يتضح تفصيل ذلك لاحقا في الدراسة التطبيقية .

أما روايات فوزية شويش ؛ فهي (الشمس مذبوحة والليل محبوس) الصادرة عام 1997* ، وهي تقع في 195 صفحة، ورواية (النواخذة) التي صدرت عام 1998* ، في 354 صفحة، وصدرت رواية (مزون وردة الصحراء) عام 2000* وهي تقع في 339 .

وتقوم الروايات الثلاث على التقسيم نفسه حيث تنقسم الروايات إلى فصول وكل فصل ينقسم إلى أجزاء أو مقاطع قصيرة، كل فصل من الفصول يحمل عنوانا عاما يلخص الفكرة التي يدور حولها ، والأجزاء القصيرة لها عناوين فرعية تشير إلى مضمونها أيضا، ويختلف الشكل الروائي في هذه الروايات عن غيرها من الروايات المدروسة في أنها تعتمد تقطيع وكتابة النص الروائي على شاكلة النصوص الشعرية،

وتشبهها كذلك في تكثيف اللغة والمشاهد، إذ تقدم الأحداث في شكل لوحات أو صور سينمائية، هي لغة تستند إلى الوصف الدقيق، وتحتفي بالتفاصيل، والروايات الثلاث تعني بمشكلة المرأة في المجتمع الخليجي، وتقوم حكاياتها على تناول مشكلات المرأة مثل الحب والزواج وأشكال العلاقة بالرجل، ومشكلة المرأة المثقفة في المجتمع في الخليج.

وتقع رواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني التي صدرت عام 1998 ❖ في 84 صفحة تتوزع في ستة فصول يقوم بسردها ساردان، الأول هو الشخصية الرئيسة (صبا) ويسرد الحكاية عن طريق الكتابة باستخدام أسلوب الهذيان والتداعي المتوتر للأفكار والمشاعر وزمن الحكاية هو زمن السرد، والمكان مغلق في غرفة مظلمة، أما السارد الثاني فهو الشخصية المحورية الثانية في الرواية(خالدة) تسرد الجزء المتبقي عن طريق التداعي الحر للمشاعر والأفكار أيضا، والرواية تتحدث عن أزمة المرأة المثقفة في المجتمع الخليجي/العربي.

أما رواية (خاتم) لرجاء عالم التي صدرت عام 2001 ❖ وتقع في 254 صفحة فتحكي عن (خاتم) التي لا تستطيع أن تحدد انتماءها الجنسي، بسبب تشوه خلقي، وهي تعيش بين عالمين عالم الأنوثة وعالم الذكورة، تعبر الرواية عن تنازع الرغبات والأمنيات في صدر (خاتم) وذلك عبر لغة تعتبرها الكاتبة كل التقنيات،إذ تقوم الرواية في بنائها على الاعتناء والاحتفاء باللغة .

د – دراسة تطبيقية : القلق السري (نموذجا)

سوف تتم دراسة الرواية بالإشارة إلى الروايات الأخرى ضمن النسق الحداثي وفق التقنيات التالية:

1- يُعدُّ تداخل الأزمنة وتوازي الأحداث واحداً من أبرز التقنيات التي تمايزت بها روايات النسق الحداثي رغم أن بعضها(110) اعتمد على التتابع في سرد الأحداث . وتمثل رواية (القلق السري) الأبرز من حيث تداخل الأزمنة، تلك الأزمنة التي يختلط فيها الحقيقي بالوهمي، والواقعي بالتخييلي ، أزمنة معقدة وغامضة، يشتبك فيها الحاضر بالماضي بالمستقبل، إنه زمن كلي، زمن في كل الاتجاهات يتحرك ليكشف مع كل حركة معنى، وفي كل دورة دلالة. في (القلق السري) تتحول اللحظة إلى سهم يشير إلى جهتين، جهة الأمام وجهة الخلف، إلى المستقبل / التخيل /الحلم/ وإلى الماضي/ التذكر،

ولا شئ بين الماضي والمستقبل، ولا فاصل بين اللحظة والماضي، هكذا تنداح الأزمنة أمام (شهرزاد)، التي كانت تستمع إلى أهازيج عرس في البيت المجاور:

و"لم يهدأ المجون الإضافي على حواشي بيت العريس حتى غابت جفونها في النوم، جاء الوجه الأسمر من قاع النهر، أراد أن يرتحل بها إلى أدغال قيعانه"[111] ويفعل ذلك ويحتفل بها بين " ذكور وإناث بهيئات مختلفة ، وتعلو الزغاريد والتهاليل والرجل الأسمر يقترب ليلتصق بها وقبل أن تضمحل الكائنات الأخرى ويهم بها انزاحت نحو الجهة الأخرى بعيدا عنه، هناك أفاقت على بكاء طفلة تركض في الأزقة الملتوية، ورجل أسود مخيف انشقت عنه الأرض يطاردها بضراوة "[112].

هكذا تبدو الأزمنة متجاورة، والمسافة قصيرة بين الحلم / الخيال، وبين اللحظة "تعثرت إحدى قدمي بصخرة بها نتؤات ..... لم تكن إلا مجرد برهة خاطفة أو زمنا طويلا حضر فيها الأموات جميعهم، جرني بعضهم إليه فيما وقف الآخر يتأمل سقطتي وسكوني"[113] ثم تستمع شهرزاد إلى حوار الموتى حولها وبعدها "هبت نسمات شمالية مشحونة بالرطوبة ، افرك عيني المتعبتين ، لأدخل وجها متحجرا كان لعائشة وهي تضمني إلى صدرها بدفء ناري وسراديب دموع "[114].

انتقال آخر يتوزع بين الأزمنة التي تشتبك وتنفصل لتعود لتؤكد أنه " لا حضور إلا للوقت الآسر والذائب في فعل الغرق والغربة"[115] لم يكن هذا التداخل بين الأزمنة هو اللعبة الشائقة في تقنية الرواية، بل أيضا حضوره كفاعل في الحدث الروائي ، ففي لحظة هرب (شهرزاد) من بيت أبيها يصبح الزمن زمنا كليا يخطو بتثاقل[116] ويكون الزمان صيادا وهي الطريدة " أشعر أن المكان والزمان يحاصراني أينما اتجه إنهما يلاحقاني كأني سرقت منهما شيئا"[117].

وفي مشهد استباقي للرجل الحلم وفي حوار معه تقول (شهرزاد) " لماذا الآن وليس في نهاية المطاف "[118]، و"لكنك تشبه رجل الأزمان التي لم تأت بعد" [119].

هكذا يعبر الزمن متخطيا الحدود، بين حضور وغياب، إنه زمن النص، إنه المتاهة بين البداية والنهاية .

في رواياتها الأخرى[120] تتمثل فوزية رشيد الحادثة التاريخية فتسقطها على الواقع في نص يسرد عابرا الزمن العربي وماضيا طويلا من الانكسار والانهزام، رغم أنها قد

حددت زمن الحكاية بالسنوات المائتين الأخيرة من العصر العباسي ، بالاشتباك والتداخل نفسه خاطت زمن الرواية .

والزمن في (مزون وردة الصحراء) يتداخل بمقدار امتداده في ثلاثة أجيال حيث تتوازى في ثلاثة أمكنة وأزمنة تختلف مناخا ورائحة. وهو لا يفض اشتباكه إلا رصد حذر للماضي والحاضر والمستقبل الذي يبدأ منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية ويستمر[121] .

في (الفردوس اليباب) وفي هذيان الحمى يتداعى كل شئ فلا يعود شيء في مكانه، ولا زمن في ترتيبه أو تواليه، كل شئ يصبح الآن وينتهي ، بين إ فاقة وإغماءة يتحول الزمن، تتبدل اللحظة إلى أخراها[122] .

إن هذا التدخل الذي تظهره هذه الروايات وغيرها[123] يؤكد على أنه "ثمة أزمان عديدة، خطية وأفقية ، وتاريخية وفيزيائية ، ونفسية وموضوعية وذاتية ، ودائرية وعمودية ، وثمة لحظة ديمومة وتقاطع وانفصال وأزل وزوال "[124] .

فيما عدا تداخل الأزمنة هذا، يتم استخدام أسلوب توازي أكثر من حدث في زمن سردي واحد، حدث في الداخل / السجن، وحدث في الخارج / الفضاء المفتوح[125] ، وتواز آخر على مستوى أفعال الشخصيات وتصرفاتها.[126]

2 - توظيف الأسطوري والغرائبي والرمزي:

إن فضاء (القلق السري) فضاء مفتوح على فضاءات واسعة، فضاءات حوت الحقيقي / التاريخي، والأسطوري / الغرائبي، ليدفع بالحدث، وليدفع بالمعنى إلى العمق، فتأتي الرموز مشحونة بالدلالات .

وتوظيف " العنصر العجائبي أوالسحري لا يحتاج إلى مرجعية معروفة ... مرجعية أقوى وأكثر ذيوعا من ألف ليلة "[127] .

وهي التي تشكل البنية الأساسية لرواية (القلق السري) كما يوحي بذلك اسم (شهرزاد) الشخصية الرئيسة في العمل، ولا شك أن اختيار (شهرزاد) لتكون المرأة التي تمثل كل النساء المأزومات بالواقع بسبب ثقافتهن واختلافهن ورفضهن لما هو سائد وقطعي، لأن الوقوف على صورة المرأة من خلال (شهرزاد) هو وقوف على تاريخ معنوي واعتباري يكشف عن المرأة بوصفها نموذجا وبوصفها فعلا وبوصفها لغة[128] وأسلوب الرواية الذي تتوالد فيه الحكايات وتتشعب كما تعددت فيها أساليب التعبير والأصوات "

تماما كما اتسعت حكايات (شهرزاد) لذلك مفصحة عن حياة معقدة متشابكة، يختلط فيها الكلام بأصنافه بالآخر الميسور والعادي أو المقنع "[129].

وقد كانت الحكايات التي سردتها شهرزاد في القلق السري، تتداخل مثل حكايات (ألف ليلة وليلة)، وتقوم في تشعبها على حكاية واحدة هي الحكاية الأم التي تتناسل منها الحكايات الصغيرة، هي من الماضي ذكريات، ومن المستقبل أخيلة، وهو أسلوب (ألف ليلة وليلة) الذي تقوم دلالته كما يذكر الغذامي في كتابه "المرأة واللغة" على مفهوم (الواحد المتكرر) أو(التكرر الواحد) فالحكاية الواحدة تتحول إلى حكايات، وكذلك فإن الحكايات المتعددة تنكمش لتعود حكاية واحدة، والتعدد ليس سوى وجوه تنوعت عن جسد واحد أو روح واحدة"[130] وهكذا كانت حكايات شهرزاد) في (القلق السري) فرغم تعددها واختلافها فهي تعبر عن روح قلقة هي روح (شهرزاد) التي حملت هواجس حكاياتها وفراشات القلق السري تحوم فوق رأسها.

وقد اتخذت الرواية مرجعيات أخرى غير (ألف ليلة وليلة)، من حضارات أخرى كأساطير الآلهة الإغريقية، والرومانية، وحضارة خط الاستواء ، والخرافات النوبية، التي تنطلق منها (شهرزاد) إلى مزيد من التساؤل ، ومزيد من البحث .[131]

تتكئ رواية (القلق السري) على كثير من المفارقات والغرائبية، كمغامرات الشيخ مبروك الذي تلتقيه (شهرزاد) في عالم بحثها ، واختفائه الغريب، وعلاقاته بعالم الجن والكائنات الأخرى، وينظر أهل القرية إليه على أنه "كائن غرائبي يعقد الصلات مع الجن والعفاريت ويتقمص أجساد الطيور والحيوانات ويزيد البعض أنه يتوحد مع الشجر في الطريق فلا يعود يراه أحد"[132]. وتستخدم رموز إنانا، وفينوس، وباخوس ، وزيوس وغيرها لتتحاور معها فيما ترمز إليه من قيم الحب، والشهوة، والقوة بحثا عن أجوبة تظل عالقة في فضاء الترحال .

كذلك تحفل التحولات بالرموز التاريخية وتعمل على أسطرة الأحداث، وتشحنها بالإيحاء[133].

وفضاء الروايتين فضاء يعتمد على العجائبي والسحري في تشكله وانبنائه ويدل على فهم عميق وإدراك أعمق لوظيفة الرمز والأسطورة وأهميتها بالنسبة للعمل الروائي.

ويرى الموسوي أن الروائي العربي قد استفاد من اكتشافه السحرية في موروثه الشعبي التقليدي، واستناده إلى مرجعية التداخل بين الدنيوي والعجائبي في هذا الموروث،

ويذكر أيضا أن هذه الانتباهة قد تحقق جزء منها من خلال وسيط آخر وهو الكتابة في أمريكا اللاتينية بينما تحقق الجزء الآخر من جراء إعادة قراءة الموروث الصوفي و (ألف ليلة وليلة) والعودة إلى المكونات المختلفة في المعتقد والوجود الشعبيين[134] ، ويتضح التأثر بألف ليلة وليلة والموروث الشعبي في روايتي(تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة) و(القلق السري) لفوزية رشيد، بينما يتضح التأثر بالموروث الصوفي في رواية(خاتم) لرجاء عالم التي حفلت روايتها بالمفردات والرموز الصوفية، التي جعلت من اللغة حالات من التجلي والتوحد بروح المتصوفة وفكرهم.

3 - اللغة بوصفها حدثا :

يشتغل النص في (القلق السري) على لغة نابضة حية، تعبر عن الحدث والشخصية، وتفصح عن القلق الفكري والحياتي الذي يتجاذب (شهرزاد) ووضعت أسئلتها في حواراتها مع الجد الشيخ مبروك، الآخر / الرجل في محاكمة ذاتية ، تسمح له بمراجعة مفاهيمه ومسلماته حول المرأة وعلاقته بها .

هذه اللغة هي لغة تشتعل بالشك واللا يقين، وتؤمن أن العالم كله عبارة عن كلمات:

"الكلمات مرة بعد مرة
لاشيء يقترح على المرء حياته
لا شئ يدخل الريبة أو يحث الخطى مثل الكلمات
وها أنذا أجازف الآن وأنساق وراء غبارها "[135]

وتنساق (شهرزاد) وراء اللغة في عالم يفصلها عن واقعها، ويشرق بها بعيدا حيث الإنسان يبحث عن (أناه) عن روحه وجسده بعيدا عن القوانين والشرائع، ويغرب بها بعيدا حيث البحث أكثر وجود أوعدمية.

اللغة تغرق (شهرزاد) إلى أن "تتوحد بالكتب والكلمات لتعود وتتأملها في لعبة قاسية تشبه التمارين الرياضية، لا تكف عن ذلك إلا حين ينفتح الباب أمامها"[136] وتأخذ الأحداث مجرى آخر، وتنتبه (شهرزاد) من ارتحالها الدائم إلى الداخل ، تلاحظ وتراقب وتحلل، وتتساءل وتحاول أن تفك الرموز وتقرأ الإشارات تنفيذا لوصية جدها " لابد أن تحسني قراءة الإشارات والرموز"[137] ، واللغة كلها رموز وإشارات، وواقع (شهرزاد) تصنعه اللغة، خلافات الأم والأب، وغرائبية الجد وورثة السلطة والتقاليد

والأخوة، والإرث الثقافي الذي تتحمل ثقله/ السلبي منه المرأة، هذا الواقع /اللغة صنع من (شهر زاد) (أخرى) مختلفة /واعية حد الألم بحجم إشكال المرأة والإنسان في واقع كهذا، واقع جعلها:

"امرأة تنهمر باللغة الطائشة حين تفك الرتاج .... تلك اللغة المكابرة لكل حدود التقنين، حتى تصل حدود الحلم أوحدود الفراغ . هاوية تنحل فيها كثبان الركام كما ينحل الكابوس في الأخيلة المطلقة"[138].

هكذا تشارك اللغة ليس كتابة وإنما فعلا وإدراكا في صنع الشخصية وفي بنائها، وهكذا استطاعت (شهرزاد) الرواية أن تقاوم الثقافة الذكورية والنظرة الاجتماعية للمرأة، مثلما فعلت (شهرزاد) ألف ليلة وليلة وقاومت :

"الرجل بسلاح اللغة، فحولته إلى مستمع، وهي (مبدعة)، وأدخلته في لعبة المجاز وشبكته في نص مفتوح، نص تقوم الحبكة فيه على الانتشار والتداخل والتبدل والتنوع"[139].

وأظهر (شهرزاد) صورة من صورة التحدي " والصراع من أجل بقاء الذات وبقاء الجنس جسديا ومعنويا. وهذا صراع ينبني على سحر اللغة، وعلى لعبة المجاز والسرد"[140].

لقد أسهمت اللغة بوصفها عنصرا روائيا في تشكيل نصوص أخرى[141]، وأقامت بينها وبين عناصر السرد الأخرى علاقة صراع، وعلاقة توحد، ولم تكف اللغة في (خاتم) التي تنوعت تحليلاتها واتسعت باتساع سؤال الهوية /الجسد، وتأرجحه بين عالمي الذكورة والأنوثة، بين الحميم وبيت الشيخ نصيب .

عندها تتحول اللغة إلى ساحر يمارس ألعابه الخفية في روحها، فيتضخم السؤال ويكبر:

"في الأفراح والولائم أنثى، وفي الصلوات ذكر، أي لغة يمكن لجسد هذا الإنسان أن يتكلم ؟لو استراح للغنج واسترسل فمن أين يجئ بالرجولة لحمل ثوب ؟ أيضا العشق : يلعب بالإبرة أم بالكشتبان ؟"[142].

تبحث خاتم عن شريك /معنى / قيمة تتوحد بها، فتدخل لغة أخرى،تجسدها اللغة، وتحتل جسد خاتم وروحها :

" جلست خاتم تعزف والأنغام تفلت في شطح، تصعد الحي الطري وتتمسح، كل أعين النساء انصبت للصدر المسطح كما صدر العود، لا حد بين جسد العود وجسد خاتم،

كلاهما من نغم، لا يتجسد ولا ينهد فيه غير النغم، تجاوزت الخاتون عن تلك الهنة /الزلة في التجسيد ، ذاك النقص المعكر للكمال، وغابت في كمال النغم "(143) .

في (خاتم) اللغة هي كل العناصر، تتبدى في تشكلها، في حركتها، وصمتها، وتقيم علاقاتها بكل الشخصيات التي تنضح لغتها بالفرادة والخصوصية . (144)

4- الأصوات السردية وتعدد الرؤى:

تستوحي رواية (القلق السري) كل مستويات السرد (الضمائر الثلاثة) التي تنتقل بينها بتلقائية مثلما تنتقل بين زمن وآخر، وبين الواقع والخيال .

ففوزية رشيد تستخدم السارد – الشاهد الذي يحكي بضمير الغائب، وهو سارد محايد، لا يرى أكثر مما يحدث أمامه، فلا يتدخل ولا يحلل فقط يصف ما يراه، وما يقع في دائرة رؤيته .

وهناك السارد الشخصية /المشارك ذو الرؤية الداخلية، الذي يقدم رؤيته وحكايته بضمير المتكلم، وهناك السرد عن طريق ضمير المخاطب الذي يحيل إلى سارد يحكي من زاوية الحلم والخيال . (145)

والسارد في (القلق السري) يقوم بالوظيفة التي حددها تودوروف وهي أنه:

"الفاعل في كل عملية البناء ... فالسارد هو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره (للنفسية)، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي، ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بدون سارد"(146) .

لكن استخدام أكثر من مستوى سردي للخطاب لا يعني تعدد الساردين،فالسارد بضمير المخاطب هو شكل آخر للسارد بضمير المتكلم ، ففي العبارة التالية:

" فها أنت تقفين بعيدة كل الأبعاد .. تلك التي تجعل من مساحة ما، شكل غرفة أو سرير أو زنزانة أو... في الامتداد الآخر للمرأة -شكل فضاء لا محدود "(147) .

يستخدم فيها ضمير المخاطب، وهو أسلوب تلجأ إليه الكاتبة عندما تتحدث (شهرزاد) إلى نفسها وتكون في منطقة الحلم والخيال ، في لحظات محاورة الذات، وهي تحكي /تروي أحلام النوم واليقظة، واستخدام هذا الضمير هو ما يدل القارئ على أن المشهد يحدث في عالم الحلم/الخيال.

لا يختلف السارد في العبارة السابقة عن السارد في العبارة التالية على الرغم من استخدام ضمير المتكلم "لا أزال قريبة بعد من المقبرة الجبلية، تطلق في ذاكرتي حشداً من الموتى المجهولين، يشدني إصغاؤهم الحكيم لمسار الزمن وتعاقبه "[148] فالسارد في العبارتين هو (شهرزاد) نفسها ؟ متى يحدث السرد ؟، ففي العبارة "لا أزال، وتطلق، ويشدني" بمعنى (أنني أرى نفسي الآن قريبة من المقبرة، وهي تطلق في ذاكرتي) فمتى يحدث ذلك، هل تطلق في ذاكرتها وهي في الحلم حيث هي قريبة من المقبرة، أم (الآن) في الوقت الذي تسرد فيه، ومتى "يشدني إصغاؤهم" هل هو في وقت أو عند قربها من المقبرة، وهي في منطقة الخيال /الحلم، أو هو في زمن ماض حيث انطلقت الذاكرة ؟ إن تعيد الأصوات السردية تعدد للمواقع ولزوايا النظر، رغم أنه قد يعبر عن رؤية واحدة .

وهذا ما يؤكد أن درجة حضور السارد قد تكون شديدة التنوع[149] ، وهي تتنوع متبدلة في (التلقي السردي) بين فقرة وأخرى لتدل على زمن آخر، أو ذات أخرى، أو تنتقل من الموضوعي إلى الذاتي .

" شحنة التعاطف الخجلة في صوتها وكلماتها، جعلتهم أكثر حنقا وبأسا، فما يدريها هي، بما يستبد بهم أمام ذكور العائلة والقرية "[150] ثم في بداية الفقرة التالية " كانوا يستنفرون ، الجمر المخبأ بين أكوام الحطب المتراكم على عجل ، فكرت ..مشهد النار أكثر سحرا من طعنة مختلسة ، أكثر كرامة أقل إهانة "[151] ثم في الفقرة التالية " كانت تتقدم نحو النيران المشتعلة، وعائشة واقفة في البعيد تراقب خطوها بذهول مضاعف ...... كيف جاء في تلك اللحظة، لكنني رمقته بين كل الوجوه . الشيخ مبروك يتقدم نحوي من بعيد"[152] .

فالسرد الأدبي كما يقول تودوروف هو لغة وسطية وليست مباشرة لا يعرف إلا صنفا "شخصيا واحدا هو ضمير الغائب أي اللاشخصية "[153] ، وأن من يقول أنا في الرواية ليس أنا الخطاب ، أي فاعل ، المنطوق ، فهو مجرد شخصية بين الشخصيات، وصيغة كلماته الأسلوب المباشر تضفي عليه موضوعية قصوى بدلا من تقريبه من فاعل المنطوق الحقيقي، وأن هناك أنا أخرى أنا غير مرئية تحيل إلى الراوي أي الشخصية الشعرية التي ندركها عبر الخطاب ويؤكد في كتابه (الشعرية) أن:

"السارد الحقيقي، الذات المتلفظة في نص تقول فيه شخصية ما أنا لا يكون في ذلك

إلا أكثر تنكرا، فالقصة المسرودة على لسان ضمير المتكلم لا توضح صورة ساردها بل تجعلها ضمنية أيضا "[154].

ويرى عبد الله إبراهيم أن"الراوي والرؤية كل واحد متكامل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر"[155] وفي الخطاب الروائي العربي قد يتعدد الرواة / السراد، وقد تتعدد المواقع وزوايا النظر، لكن تعدد الرؤى يبقى محل تساؤل .

4- قضايا الخطاب الروائي :

إن التعدد الخطابي هو الذي يتيح لنا إمكانية ملامسة ثوابت الخطابات أو تحولاتها من خلال التحليل[156] تحوي رواية (القلق السري) خلاصة الأفكار والقيم التي أفرزتها الحضارات والثقافات الإنسانية المختلفة فيما يتعلق بالمرأة كوجود إنساني، وفيما يتعلق بعلاقتها بما حولها من كائنات وأشياء، كما تقدم الرواية نماذج دالة للمرأة والرجل من منظور العلاقة الجدلية بينهما .

وتطرح الرواية أسئلة جوهرية في أصل الأشياء والعلاقات ، وحول حقيقة المرأة وحضورها في المجتمع وحريتها، تنطلق التساؤلات إلى أفاق الهم الإنساني (الحب، الحرية، المطلق) .

" لماذا كل هذا الإرث الذي يقفز فجأة من مكان ما في العقل ليشوه صورة المعشوقة"[157] ، و" لماذا بالنسبة لنا الحب أو الحرية"[158] ، و "العالم كله يستند إلى فراغ"[159] هذه الأسئلة تبقى بلا إجابات، باحثة عن " اليقين المخبوء"[160] ، في ارتحالات الزمن والمكان" ولكن " من يفهم سر اللغة يدرك أن الخراب الأخير يحل في الأمكنة"[161] فلا خط الاستواء ، ولا خط المتوسط، ولا خط الجليد، ولا تشابك الخطوط، أوجد لها إجابات ، تحول قلقها إلى ثبات ويقين [162].

وبشكل عام فإن قضايا الخطاب الروائي لروايات النسق الحداثي قد تنوعت بين الاهتمام بموضوعات على المستوى الإنساني والهم الوجودي للإنسان بشكل عام والعربي بشكل خاص[163] وموضوعات تتعلق بقضية المرأة وإشكالية العلاقة بين المرأة والرجل في المجتمع العربي وليس في مجتمع الخليج فقط [164]. كما تناولت بعض الخطابات مشكلات تتعلق بمجتمع الخليج مثل تطور المجتمع، والزواج[165] ، كما ألحت قيمة الجسد على بعض الأعمال الروائية [166].

ورغم التعرف على بعض ملامح الخطاب الروائي النسوي في الخليج فإن الرواية تبقى عملا مفتوحا بالقدر الكافي الذي يجعل معناها لا ينكشف إلا جزئيا[167].

الخلاصة:

من خلال عرض سبع عشرة رواية نسوية في الخليج ودراستها تم تصنيف هذه الروايات إلى صنفين باعتبار النسق السردي الذي تنتمي إليه ، وقد تم توزيع الروايات وفق الطابع المهيمن على الرواية، وبذلك تم تحديد الروايات التالية ضمن النسق السردي التقليدي (وجوه في الزحام، والعبور إلى الحقيقة، وأحلام البحر القديمة، وأشجار البراري البعيدة، وأسطورة الإنسان والبحيرة، ومن البحار القديمة إليك، والطواف حيث الجمر،والمرأة والقطة، ووسمية تخرج من البحر) وهي روايات تتصف بما يأتي:

1 - الاحتفاء بالحكاية والاهتمام بالوقائع والأحداث .

2 - استخدام أسلوب التسلسل والتتابع الزمني في سرد الأحداث بشكل أساسي واستخدام تقنية الاسترجاع في بعضها .

3 - استخدام ضمير الغائب بوصفه صوتا سرديا رئيسا، وتداخل ضمير المتكلم في روايتين، وضمير المخاطب في رواية واحدة.

4 - تناول الأحداث بأسلوب مباشر وسطحي، ولا يتمتع بالعمق الفني .

5 - الوقوع في أخطاء البدايات مثل الاستطراد والشرح وتدخل المؤلف، وكتابة المقدمات.

بينما تم تحديد الروايات التالية ضمن النسق السردي الحداثي (الحصار، وتحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة، والقلق السري، والشمس مذبوحة والليل محبوس، ومزون وردة الصحراء، وخاتم، والفردوس اليباب) وهي روايات تتصف بما يأتي :

1 - الاهتمام بتقديم نص مختلف وذلك عن طريق الخروج على تقاليد النسق السردي التقليدي، والاهتمام بكيفية كتابة النصوص .

2 - توظيف تقنيات مختلفة للسرد مثل: أسلوب التداعي الحر، واستخدام تقنيات الاسترجاع والاستباق والتوازي، وتداخل الأزمنة .

3 - الاعتناء باللغة والتعامل معها بوصفها حدثا والاهتمام بها كعنصر سردي فاعل في النص.

4 - توظيف الغرائبي والأسطوري والرمز .

5 - تعدد الأصوات السردية وتقديم رؤى مختلفة .

أما على مستوى الخطاب فقد اهتمت روايات النسق التقليدي بالقضايا الاجتماعية والمشكلات التي تتعلق بالمجتمع المحلي، مثل: قضايا التعليم، واحترام القيم الدينية والاجتماعية، والتمييز الطبقي، والتسلط الفردي.

أما روايات النسق الحداثي فقدمت قضايا ذات آفاق أوسع، تتعلق بالمجتمع الإنساني والعربي بشكل عام ، وقضايا حرية المرأة والإنسان، وتعرضت لإشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة، وطرحت أسئلة الهوية الجسدية، والانتماء الجنسي، وعلاقة ذلك بالمجتمع.

الهوامش

❖ رفيعة الطالعي كاتبة وصحفية من عمان تُعدُّ هذه الدراسة جزءاً من أطروحة الماجستير بعنوان "تحليل الخطاب الروائي النسوي الخليجي" قدمتها الباحثة عام 2003 بقسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية – جامعة السلطان قابوس.

❖ على الرغم من أن ثمة تجارب ظهرت في الستينيات من القرن العشرين، إنما يصعب إدراجها في هذه الدراسة لأسباب فنية وموضوعية، ذلك أن معظم تلك التجارب ظلت معزولة وبعيدة عن اهتمام النقد الأدبي.

* لمزيد من التوضيح انظر دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الويلي ود. سعد البازعي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط2، 2000 ص 89، 90

* انظر كتاب المرأة العربية رؤى سوسيولوجية. د. عفاف عبد المعطي، المركز المصري للدراسات والبحوث الإعلامية، القاهرة، ط1، 2001 ، وانظر أيضا المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة و معجم. د. محمد عناني، لونجمان، القاهرة (ب.ت)

(1) إيكو؛ أمبرتو : القارئ في الحكاية . ترجمة: إنطوان أبو زيد- المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، بيروت . ط1 . 1996ص 133

(2) انظر برنار فاليت : النص الروائي :تقنيات ومناهج – ت : رشيد بنحدو. المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . 1992،ص 85

(3) نفسه ص85

(4) إبراهيم ؛ عبدالله :المتخيل السردي -المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت . ط1- 1990،ص 116

(5) إيكو؛ امبرتو :القارئ في الحكاية ص 133

(6) فاليت ؛برنار :الفن الروائي ص 85

(7) جيمس ؛ هنري : الفن الروائي (محاضرة منشورة عام 1884) . نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث -ت د.أنجيل سمعان -الهيئة المصرية . القاهرة . 1994، ص82

(8) لورنس ؛ د.هـ : لماذا تهمنا الرواية؟ (مقال منشور عام 1925) -المرجع السابق، ص213

(9) جيمس ؛هنري : المرجع السابق، ص84

(10) إبراهيم ؛عبدالله – المرجع السابق، ص10

(11) العيد؛ يمنى : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي . دار الفارابي . بيروت ـط1 –1990، ص28

(12) نفسه ص93

(13) نفسه ص94

(14) بارت ؛جون: أدب الاستنزاف (مقال)- الرواية اليوم - إعداد وتقديم :مالكوم برادبري . ت : أحمدعمر شاهين- الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1996،ص72
(15) إبراهيم؛عبدالله - المتخيل السردي ص135
(16) العيد؛ يمنى : تقنيات السرد الروائي ص47
(17) فاليت؛ برنار :النص الروائي -ص47
(18) إيكو: القارئ في الحكاية ص134
(19) فاليت : النص الروائي ص77
(20) تودوروف؛ تزفيتان : الشعرية - ت شكري المبخوت ورجاء سلامة - دار توبقال للنشر -ط 2 - 1990 ص60
(21) مرتاض؛عبدالملك : في نظرية الرواية - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت - 1998 ص86
(22) بوتور؛ ميشيل : الرواية كبحث (مقال) - الرواية اليوم ص45
(23) نفسه ص45
(24) برادبري ؛مالكوم - المرحع السابق ص9
(25) بارث: أدب الاستنزاف . المرجع السابق ص66
(26) يقطين ؛سعيد -تحليل الخطاب الروائي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، بيروت . ط1- 1989 ص279
❖ تعتمد الدراسة طبعة دار المدى . دمشق . ط3 . 2000
❖ تعتمد الدراسة طبعة دار المدى . دمشق . ط2 . 2000
❖ تعتمد الدراسة طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع . عمان، بيروت . ط1 . 1999
(27) انظر دلال خليفة رواية أشجار البراري البعيدة، المقدمة . دار العلوم - قطر- 1994
(28) انظر فاطمة يوسف العلي: رواية وجوه في الزحام- فاطمة يوسف العلي .1971
(29) انظر شعاع خليفة: رواية العبور إلى الحقيقة- مؤسسة دار العلوم . الدوحة . 1993
(30) انظر شعاع خليفة: رواية أحلام البحر القديمة- مؤسسة دار العلوم . الدوحة . 1993
(31) انظر دلال خليفة: رواية أسطورة الإنسان والبحيرة- دار العلوم . الدوحة . 1994
(32) انظر دلال خليفة : رواية من البحار القديمة إليك- دار العلوم . الدوحة . 1995
(33) انظر دلال خليفة :روايتي، من البحار القديمة إليك وأسطورة الإنسان القديم
(34) فاليت : النص الروائي ص 86
(35) خليفة؛ دلال :شجار البراري البعيدة ص68
(36) نفسه ص70

(37) نفسه ص70
(38) انظر شعاع خليفة: العبور إلى الحقيقة
(39) خليفة ؛ شعاع :أحلام البحر القديمة
(40) مثل أعمال نجيب محفوظ وخصوصا الثلاثية
(41) العلي؛فاطمة يوسف : وجوه في الزحام
(42) روايتا أشجار البراري البعيدة لدلال خليفة، والعبور إلى الحقيقة لشعاع خليفة
(43) رواية من البحار القديمة إليك لدلال خليفة
(44) جيمس ـ الفن الروائي ـ نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ص 79
(45) نفسه ص79
(46) القاريء في الحكاية ص 133
(47) كما هو الحال في رواية أحلام البحر القديمة –شعاع خليفة
(48) كما يظهر ذلك في أسطورة الانسان والبحيرة – دلال خليفة
(49) خليفة ؛دلال :أشجار البراري البعيدة ص177
(50) نفسه ص176
(51) مثل رواية عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، والحي اللاتيني لسهيل إدريس، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح .
(52) تودوروف الشعرية ص35
(53) انظر فاطمة يوسف العلي: رواية وجوه في الزحام، وشعاع خليفة : العبور إلى الحقيقة،وأحلام البحر القديمة
(54) تودوروف – الشعرية ص35
(55) خليفة؛ دلال : أشجار البراري البعيدة ص10
(56) المصدر السابق ص115
(57) نفسه ص115
(58) نفسه ص177
(59) انظر شعاع خليفة : رواية العبور إلى الحقيقة ص9، ص 127
(60) انظر روايات وجوه في الزحام لفاطمة العلي، وأحلام البحر القديمة لشعاع خليفة ، وأسطورة الإنسان والبحيرة ، ومن البحار القديمة إليك لدلال خليفة
(61) انظر شعاع خليفة : رواية أحلام البحر القديمة من ص 41 إلى ص 49، ومن ص 51 إلى ص55
(62) انظر رجاء عالم : رواية خاتم – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت ـ ط1 – 2001
(63) انظر الروايات التاريخية العالمية مثل : قصة مدينتين والآمال الكبرى لديكينز، في هاتين

الروايتين وغيرهما من الروايات التاريخية تقدم الأحداث متسلسلة تاريخيا، أي أن تتابع الوقائع يلتزم بالتتابع الزمني، لأن كل حدث نتيجة للحدث السابق، وسبب للحدث التالي، كذلك تعبر الروايات ذات النسق التقليدي ومنها التاريخية عن نظرة أحادية أوعن قيمة أخلاقية تروم توصيلها إلى القارئ دون أن تكون ملتبسة بأي قيم أوأفكار مختلفة عن سياقها.

(64) العيد ؛يمنى - تقنيات السرد الروائي ص90

(65) نفسه ص 95

(66) نفسه ص96

(67) خليفة ؛دلال :أشجار البراري البعيدة ص11

(68) نفسه ص125

(69) نفسه ص103

(70) نفسه ص44

(71) إبراهيم ؛عبدالله . مرجع سابق ص117

(72) العيد ؛ يمنى - تقنيات السرد الروائي ص94

(73) انظر شعاع خليفة: العبور إلى الحقيقة ، وأحلام البحر القديمة، وفاطمة يوسف العلي : وجوه في الزحام

(74) انظر روايتي: من البحار القديمة إليك ، وأسطورة الإنسان والبحيرة لدلال خليفة .

(75) انظر شعاع خليفة : العبور إلى الحقيقة عبارات مثل (كانت الممرضة تنظر إليه بشفقة وعطف قائلة في نفسها) ما أقسى الأيام كيف تدع هذا الشاب الوسيم المهذب الذي يتميز بثقافته و(أناقته يتكوم هكذا) ص7 ومثل عبارة (كان طائرا يفكر في طلاق إيما ليتزوج بفيونا) ص75

(76) أنظر يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي ص 93

(77) نفسه ص 97

(78) تودوروف : الشعرية ص35

(79) نفسه ص40

(80) انظر روايات : وجوه في الزحام لفاطمة العلي ، والعبور إلى الحقيقة لشعاع خليفة، وأشجار البراري البعيدة لدلال خليفة.

(81) انظر شعاع خليفة: رواية أحلام البحر القديمة.

(82) انظر دلال خليفة: من البحار القديمة إليك : فقد كانت ترمز السفينة ذات الأمواج إلى الحضارة العربية ، والسفينة الأخرى إلى الغرب، والمخطوط المتنازع عليه هو السلطة والنفوذ، تنتهي الرواية باكتشاف بحارة السفينة ذات الألواح أن السفينة الأخرى أكثر تطورا، فيتبعونهم في كل شئ حتى الغرق

(83) انظر دلال خليفة: أسطورة الإنسان والبحيرة : حيث يتولى السلطة أشخاصٌ غير مناسبين بمحض الصدفة وينادون بتحقيق العدالة والمساواة، ولكنهم يعيشون فسادا أكثر ممن كان قبلهم، وتظهر مجاعات أخرى تنادي بإسقاط السلطة الحالية، لتحقيق ما عجزت عنه، وهكذا يظل الصراع على السلطة مستمرا دون تحقيق شئ

(84) سالم هو بطل رواية "المرأة والقطة" لليلى العثمان، وهو مراهق ينشأ في أسرة تتفكك بسبب حقد العمة على زوجات أخيها أبي سالم الذي تجبره على تطليقهن لأتفه الأسباب، وهذا ما حدث اخيرا لأم سالم الذي يبقى في بيت العمة مع أبيه يعاني من حقدها وتسلطها، حتى أنها تقتل القطة التي أهدته إياها أمه، لمزيد من التفاصيل انظر ليلى العثمان : المرأة والقطة . دار المدى . دمشق . ط3 . 2000

(85) العثمان ؛ ليلى :المرأة والقطة ص83. ولفظة (وايد) في العامية تعني (الكثير).

(86) وذلك عندما يتعرض(عبدالله) بطل رواية (وسمية تخرج من البحر)لموقف هزَّ وجدانه وهو بعد في سن المراهقة عندما غرقت حبيبته(وسمية) في البحر وهما يلتقيان لأول مرة، لمعرفة تفاصيل الحكاية انظر ليلى العثمان : وسمية تخرج من البحر . دار المدى . دمشق، بيروت . ط2 1995

(87) العثمان ؛ليلى :وسمية تخرج من البحر ص5

(88) نفسه ص58

(89) انظر ليلى العثمان: المرأة والقطة ص 65، ص 66، ص 67، ص 71، ص 72

(90) انظر ليلى العثمان : وسمية تخرج من البحر

(91) الشخصية الرئيسة لبدرية الشحي في رواية الطواف حيث الجمر . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت، عمان . ط1 . 1999 : وزهرة فتاة في الثلاثين تهرب من بيت أهلها في الجبل الأخضر رفضا للزواج من ابن عم لها يصغرها بإثنى عشر عاما فتستقل سيارة مع مجموعة من البحارة الذين سيغادرون عبر البحر من صور وحتى زنجبار، تحدث الكثير من المواقف في المرحلة بينها وبين البحارة لأنها المرأة الوحيدة بينهم، وهي شخصية متناقضة ومستفزة وترفع شعار (أنا ومن بعدي الطوفان) ص 120 شعارا لها

(92) جيمس : الفن الروائي . مرجع سابق ص89

(93) نفسه ص89

(94) انظر ليلى العثمان : وسمية تخرج من البحر: حيث الحدث الأول قصة حب طفولته "وسمية" الذي يستمر حتى غرق "وسمية"، أما الحدث الثاني فهو : حياته مع زوجته وخلافاتهما .

(95) انظر بدرية الشحي: الطواف حيث الجمر ص10

(96) انظر المصدر السابق ص68

(97) تودورف: الشعرية ص 53

(98) انظر ليلى العثمان: وسمية تخرج من البحر ص5، ص6، ص12

(99) نفسه ص9

(100) مثال : عندما عرضت زهرة في نهاية الرواية على الأفريقي الأسود، الذي تحتقره، الزواج منها حتى لا تضطر إلى العودة وترك أموالها في أيدي الأفارقة الثائرين، وتصف وجهه بهذه العبارة (التمعت عيناه وفغر فاه للعرض الرهيب) ص280

(101) انظر على سبيل المثال: رواية المحاكمة ـ دار المدى ـ دمشق ـ ط1 ـ 2000، والمجموعات القصصية مثل : الحب له صور، وامرأة في إناء، وحالة حب مجنونة

(102) مذكرات أميرة عربية للسيدة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان، طبعة وزارة التراث القومي والثقافة العمانية .

(103) مثل روايات: أشجار البراري لدلال خليفة، ومزون وردة الصحراء لفوزية شويش،وشجرة الحب غابة الأحزان لأسيمة درويش.

(104) بارت ؛رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي ـ مركز الإنماء الحضاري ـ ط1 ـ 1993 ص 92

(105) Elinor Ochs : Narrative,discourse as social interaction -Discourse studies -Vol 2 P189

(106) وولف ؛ فرجينيا : الرواية الحديثة (مقال منشور عام 1919) – نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ص67

(107) برادبري :الرواية اليوم ص9

(108) جيمس : الفن الروائي – مرجع سابق ص85

(109) العيد : فن الرواية العربية ـ دار الآداب ـ ط1 ـ 1998 ص 30

- ❖ تعتمد الدراسة الطبعة الصادرة عن دار سينا للنشر في القاهرة عام 1993
- ❖ تعتمد الدراسة الطبعة الصادرة عن دار سينا للنشر في القاهرة عام 1993
- ❖ تعتمد الدراسة الطبعة الصادرة عن دار الهلال، ضمن سلسلة روايات الهلال، في القاهرة عام 2000
- ❖ تعتمد الدراسة الطبعة الصادرة عن دار المدى عام 1997
- ❖ تعتمد الدراسة الطبعة الصادرة عن دار المدى عام 1998
- ❖ تعتمد الدراسة الطبعة الصادرة عن دار الكنوز الأدبية في بيروت عام 2000
- ❖ تعتمد الدراسة الطبعة الصادرة عن منشورات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، عام 1998
- ❖ تعتمد الدراسة الطبعة الصادرة عن المركز الثقافي العربي، في بيروت، والقاهرة ، عام 2001

(110) مثل روايتي : الشمس مذبوحة والليل محبوس، والنواخذة، لفوزية شويش

(111) رشيد؛ فوزية ؛ القلق السري ص39

(112) نفسه ص39

(113) نفسه ص303

(114) نفسه 304

(115) نفسه ص 24

(116) نفسه ص102
(117) نفسه ص 137
(118) نفسه ص 130
(119) نفسه ص 131
(120) وأقصد بها رواية تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة .
(121) انظر فوزية شويش: رواية مزون وردة الصحراء
(122) انظر ليلى الجهني: رواية الفردوس اليباب .
(123) مثل روايات جبرا إبراهيم جبرا، على سبيل المثال رواية البحث عن وليد مسعود
(124) الموسوي ؛ محسن جاسم : ثارات شهرزاد – دار الآداب – بيروت ط1 – 1992 ص21
(125) انظر فوزية رشيد: الحصار – سينا للنشر . القاهرة . ط1 . 1993
(126) انظر رجاء عالم: خاتم . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، بيروت . ط1 . 2001
(127) الموسوي : ثارات شهرزاد ص15
(128) الغذامي ؛عبدالله: المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، بيروت . ط1 . 1996 ص57
(129) الموسوي : مرجع سابق ص 22
(130) الغذامي: المرجع السابق ص57
(131) رشيد ؛فوزية : القلق السري ص43
(132) نفسه ص83
(133) انظر من الروايات العربية التي وظفت الغرائبي : سرايا بنت الغول لإميل حبيبي، وكذلك سيدي وحدانة، ومسرى يا رقيب لرجاء عالم.
(134) الموسوي : ثارات شهرزاد ص 108
(135) رشيد ؛ فوزية : القلق السري ص27
(136) نفسه ص30
(137) نفسه ص 161
(138) نفسه ص126
(139) الغدامي : المرأة واللغة ص65
(140) نفسه ص58
(141) مثل روايات : تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة لفوزية رشيد، وحبى، وطريق الحرير لرجاء عالم
(142) عالم ؛رجاء : خاتم ص140
(143) نفسه ص172
(144) تقوم كل روايات رجاء عالم على الاشتغال على اللغة، وهو اشتغال يرى أن اللغة هي النص، أنها

العنصر الذي يشكل عالمه ليس بفعل الكتابة وإنما بإيحاء الكلمات ودلالتها . وتكون اللغة أحيانا غامضة معقدة مثلما هي في رواية سيدي وحدانة، وهي تعتمد على التعدد الدلالي والتشابه الجناسي والتقابل اللفظي.

(145) كذلك تتعدد مستويات السرد في رواية (التحولات) لفوزية رشيد حيث تستخدم ضمير الغائب /السارد – الشاهد في الجزء الأول من الكتاب عند سرد الوقائع ، والمتكلم تستخدمه الشخصية – الرئيسة الطاهر بن ميمون أوضمير المخاطب فيلجأ إليه الطاهر نفسه لمحاورة الذات خاصة في كتاب البحث من الرواية.

(146) تودوروف : الشعرية ص56

(147) رشيد ؛فوزية :القلق السري ص8

(148) نفسه ص299

(149) تودورف الشعرية ص56

(150) رشيد ؛ فوزية : المصدر السابق ص308

(151) نفسه ص308

(152) نفسه ص308

(153) تودوروف : اللغة والأدب ص150

(154) تودوروف : الشعرية ص 57

(155) انظر عبدالله إبراهيم : المتخيل السردي ص117

(156) انظر سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ص382

(157) رشيد ؛ فوزية :القلق السري ص111

(158) نفسه ص117

(159) نفسه ص8

(160) نفسه ص27

(161) نفسه ص262

(162) انظر فوزية رشيد : القلق السري : حيث شهدت هذه الخطوة رحلة شهرزاد للبحث عن اليقين

(163) مثل روايات : القلق السري والحصار لفوزية رشيد، وخاتم لرجاء عالم

(164) مثل روايات القلق السري والحصار والفردوس الباب ومزون وردة الصحراء.

(165) مثل روايات النواخذة ، والشمس مذبوحة والليل محبوس.

(166) مثل روايات فوزية شويش (النواخذة ، والشمس ، ومزون)، ورواية الفردوس اليباب لليلى الجهني، ورواية خاتم لرجاء عالم.

(167) فاليت : النص الروائي ص 126.

تحليل الخطاب الروائي النسوي العماني: رواية "الطواف حيث الجمر" نموذجاً

د. شريفة خلفان اليحيائي

مقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على لغة الخطاب الروائي النسوي وموضوعاته التي غدت ظاهرة بارزة في الرواية العربية الحديثة. هذه الظاهرة الفنية تمثلت في خصوصية الموضوعات التي يطرحها هذا النوع من النصوص الأدبية واللغة التي تتعامل معها المرأة/ الكاتبةٍ في التعبير عن ذاتها وأناها للعالم الخارجي/ المجتمع الأبوي الذكوري التي ضاقت ذرعاً به وبقوانينه الصارمة والبالية.

وتحقيقاً للهدف الرئيس، فإن هذه الدراسة تنقسم إلى محورين رئيسين؛ الأول هو مناقشة الفكرة القائلة أن السرد الروائي الحديث لم يعد يرى في الرواية تحقيقاً لعناصر أو أساسيات النص السردي من حيث اعتمادها على وجود شخصية بطولية متفردة بتحريك أحداث النص ولم يعد يكتفي بوحدة الزمان والمكان ووحدة الحدث. فالأدوار في النص السردي الحديث تتوزع بين أكثر من شخصية، أكثر من فضاء وزمان وأكثر من حدث.

أما المحور الثاني فيتصل بمناقشة خصوصية الرواية النسوية الخليجية التي تنطلق من طرح معاناة المرأة الخليجية التي تعمل جاهدة لكسر تقليدية وصرامة المجتمع الخليجي الذي ترزح المرأة تحت وطأته. تنطلق تلك الخصوصية من اختيار رواية "الطواف حيث الجمر" للكاتبة العمانية بدرية الشحي كأول رواية نسوية عمانية تعبر عن معاناة يومية تدفع المرأة/البطلة إلى التمرد العشوائي الذي يقودها من بداية التمرد إلى نهايته إلى الندم والتحسر الداخلي كما يبدو من أحداث النص التي تصور "زهرة" الفتاة المغلوبة على أمرها.

يشير المحور الأول إلى فكرة اللاوحدوية في النص الروائي والذي يؤكد على وجود عوامل مشتركة تقتسم مع "زهرة" دور البطولة المشتركة في تحريك أحداث النص السردي. وتأكيداً على اللاوحدوية في عناصر الرواية الحديثة فإن تسليط الضوء على أساسيات رواية "الطواف حيث الجمر" من حيث تقاسم دور البطولة بين الشخصيات وتعدد الأمكنة

والأزمنة والحبكات التي قد تعد نقاط تحول للأحداث في الرواية. ففيما يتصل بالشخصية في الرواية، توجد أكثر من شخصية محورية تحرك سير الأحداث وليست البطولة محصورة على "زهرة" التي كسرت بقوانين المجتمع القبلي وضربت بالعادات والتقاليد عرض الحائط وإنما أعانتها وجود السلطة العائلية التي كانت الدافع الرئيس وراء هروب زهرة؛ إذ لولا معاناتها من القيود المفروضة عليها من السلطة الذكورية الأبوية والروتينية التي تحياها كل يوم في أعمال البيت والغسيل والطبخ وغيرها من مولاة يومية لا تنتهي لأبيها وأخوتها وعمها، لما تمكنت من تحقيق رغبتها المكبوتة للتمرد والهروب. ولولا شخصية "سالم" وزوجته الأفريقية الغائبة فعلياً والحاضرة ذهنياً في النص والتي كانت بمثابة الدافع والحافز لتأكيد فكرة هروب "زهرة" وفوق ذلك كانت إعلان وفاة "سالم" التي نُذرت له "زهرة" ليتزوجها ثم تقرير زواجها من "عبد الله" –أخوسالم – لكي يقوم بتحقيق رغبة أبيه في إتمام حلمه بزواج أحد أبنائه من "زهرة" ولكي تتم مراسم العرس، فكان لابد من شراء الذهب والملابس ومستلزمات العروس ولأداء ذلك كانت الفرصة متاحة ومهيأةٍ لـ"زهرةٍ" للذهاب مع أبيها وعمها إلى نزوى - مع أن ذهابها معهم لم يكن إلا ذهاباً صورياً وشكلياً لم تقم "زهرة" فيه بأية مهمة في الاختيار؛ إذ الرجال هم الذين اختاروا كل شيء وما على زهرة إلا أن تلقي نظرة عليه في النزل وليس في السوق. ولولا استحضار النص لجماعة الناس الذين التقوا بهم في الطريق إلى نزوى وإيراد اسم النوخذه الصوري "سلطان" في حديثهم ووصفه بالزطي الذي يبيع العبيد في إفريقيا، وتذكر "زهرة" لـ"سالم" الذي من الممكن أن يكون لسلطان دور في رحيل سالم وله معرفة ودراية بحقيقة موته ويعرف زوجته وطفله في أفريقيا. ولولا المبيت في النزل ووجود الخادم الفقير الذي عُهدت له مهمة حراسة النزل ومعرفته لمكان تواجد سلطان في نزوى لما تمكنت "زهرة" من الوصول إليه وعرض رغبتها في الرحيل، ولولا حاجة "سلطان" الماسة للمال - وهو الذي اعتاد على بيع العبيد وتهريب الأسلحة إلى أفريقيا- لإصلاح المركب الذي تعطل في صور لما رضى أن يعرض نفسه للموت وغضب الشيوخ حين تصلهم الأخبار بأنه ساعد أبنتهم في الهروب قبل زفافها بأيام... وبذلك تكون قد تعاونت عوامل ساعدت على وجود أكثر من شخصية بطولية في النص، فهناك زهرة - سالم-سلطان-صالح-ربيع- كوزي-منيرة-كتمبو..الخ

أما بالنسبة لوحدوية المكان في نص (الطواف حيث الجمر) فالرواية تزخر بتصوير

الأماكن ووصفها وصفاً دقيقاً يجعل القارئ يشعر بأنه لا يقرأ مجرد كلمات وإنما يعايش حقيقة أحداث مقترنة بأماكن حدثت فيها يتنقل القارئ من مكان إلى آخر وكأنه في رحلة أدبية لفضاءات الأمكنة والنصوص. فعلى سبيل المثال، توجد أماكن تجعل القارئ يسترجع ماضي طفولته التي من الممكن أن يكون قضاها في منطقة جبلية حافلة بالمزارع والأفلاج والأزقة الضيقة وأشجار الغاف والسمر التي تحت ظلالها الوارفة تقوم مدارس تعليم القرآن الكريم لكلا الجنسين. فالرواية على هذا الأساس لم تقتصر في تصوير أحداثها على مكان مركزي واحد فلم يكن بلدة أو حي أو زقاق أو بيت أو شارع وإنما يمتد سير الأحداث ليشمل كل تلك الأمكنة. فالأحداث تدور كما تصورها الرواية في بيت زهرة- في الحوش- في الجبل وعند االفلج وفي المزرعة وتحت شجرة الغاف حيث تعليم القرآن- في الطريق المؤدي هبوطاً من الجبل إلى نزوى- النزل- الموتر- منح- المضيبي-صور- ظهر المركب- مقديشو- مالبندي- ممباسا..الخ.

وكذلك الشأن في لاوحدوية الزمان في الرواية لم يكن الزمان حاضراً بالمعنى الوقتي المتعارف عليه للزمن إذ لم تدور الأحداث فقط في الليل -النهار-فجراً وإنما امتدت لتشمل فترات زمنية يقترن فيها التاريخ بالمعنى البعيد لأحداث الزمن ومستجداته بالمعنى الوقتي. فعلى سبيل المثال لا الحصر، الأحداث تبدأ تاريخياً بتسجيل رحيل سالم بعد هزيمة أهل الجبل في الثورة الداخلية في الجبل الأخضر الذي كان من المنضمين إلى الحرب في كسره لعادة أهله الذين يعارضون ذلك " ما أشجعه تجرأ دائماً على خرق العادة، ألم يخالفنا وينضم للحرب القائمة، وكنا نحن نلبد بالحجرات والسراديب مع بعض رجالنا، والطائرات ترشق الجبل بآيات الصواعق.."[1]. ثم تمتد الفترات الزمنية بإعلان وفاته غرقاً في أفريقيا ومرور الأربعين يوماً حتى أُعلنت خطبة زهرة لعبدالله ورغبتها في كسر العادة تيمناً بسالم بأن تقرر الرحيل إلى أفريقيا وتعيش حياة الحرية التي طالما حلمت بها وضاقت ذرعاً من القيود العائلية لذلك آثرت الهرب من الجبل كله وختاماً للأحداث الزمنية يعلن الأفارقة الثورة على الإقطاع وإحراقهم كل شيء بما فيه مزارعهم ومحاصيلهم وكانت زهرة ممن خسرت كل شيء.

لغة الخطاب الروائي النسوي العماني:

على مستوى تحليل القضايا التي طرحتها بدرية الشحي في الرواية والتي تعد قضايا

المرأة/الذاتية/ الفكرية- الاجتماعية في المقام الأول والتي تتأسس داخل إطار النقد الاجتماعي للأفكار والعادات التي يؤمن بها الناس خاصة من المنظور التي وصفته الكاتبة في الحياة الجبلية وللبيئات الداخلية والتي ترى في تلك الأفكار نوعاً من المقدسات والعقائد المتوارثة والغير قابلة للتنازل والتخلي لصالح تغير الأجيال.

ومن الموضوعات المؤرقة في المجتمع والتي تعكس معاناة حقيقة فكرة التفرقة العنصرية بين الحر أبن الأصل والعبد أو الخادم – "الزطي الذي يبيع أبيه من أجل البيسة" و" الزطي أوطأ من العبد الأفريقي الأسود ذوالأنف الأفطس" وكلك فكرة السلطة الذكورية وإن الرجل هو الآمر الناهي في كل شيء وليس للمرأة أو البنت سوى الطاعة والولاء "امرأة للطبخ والفراش فقط" (2).

كما رأينا آنفاً فإن الدراسة الثيماتية لقضايا النص الروائي "الطواف حيث الجمر" الحافلة بثيمات التمرد والرفض الاجتماعي- السلطة الذكورية- رفض التفرقة العنصرية وأخيراً ثيمة الندم وتأنيب الضمير وهاجس الحنين والشوق إلى الوطن تنطلق من قراءة اللغة ودلالاتها في النص. إذ أن هذه الدراسة الثيماتية في تكامل عناصرها السردية وتبنيها لفكرة اللاوحدوية في النص السردي الحديث إثبات على أن الرواية مبنية على تعددية وتقاسم الأدوار والأحداث بين الشخصيات والأماكن والأزمنة المختلفة من خلال الظواهر اللغوية لتحليل وتفسير الجوانب النفسية والاجتماعية والفكرية لشخصية زهرة كمحرك فاعل للأحداث المحيطة بها وللشخصيات الأخرى التي تعطي صورة واضحة لطبيعة المجتمع الجبلي القبلي البحت ولطبيعة المناطق الساحلية في صور وأفريقيا.

تبدو الظواهر اللغوية التي تحفل بها الرواية النسوية متمثلة في توظيف لغة التمرد الأنثوي ولغة التفرقة العنصرية ولغة الحوار الخارجي والحوار الداخلي وضمير المتكلم وأخيراً لغة الوصف.

1. لغة التمرد الأنثوي:

تبدأ الرواية باستحضار مقطع ل (فريدريش هيلدرلين) ملئ بالحسرة على فقد عزيز " روحي كل نهار ترحل عنك، تعود إليك.. عيني تبكيك، تريق الدمع.. تتمنى يوما أن تصفو كي ترنو لك فتراك وتهنأ بك". مقطع يعبر عن توق النفس الباحثة عن رفيقها والمتلهفة لرؤية الذي رحل ولم يعد. وللتأكيد على دلالة هذا المقطع فإن نغمة التمزق

الداخلي والوجداني تتحول إلى لعنة وغضب يفجر تمرداً داخلياً نابعاً من الشعور القاتل بالندم، هذه اللعنة ترد على صوت المتكلم الحاضر في الرواية والذي أتسم بلغة التمرد والغضب وهو صوت ضمير "زهرة".

ولكون "زهرة" تتصارع في نفسها رغبة التمرد وكسر المألوف على ما اعتاد عليه المجتمع الذي تربت فيه "زهرة" وبين القيود والقوانين المفروض عليها التزامها من قبل السلطة الذكورية، فإن تساؤلاتها الاستنكارية المتكررة لأمها: "أتزوج عبود؟.. مرة أخرى أمي، من؟ .. لماذا؟ زوجوني أبن عمي راشد، أبن عمي فهم...هل تريدين أن تضحك عليّ الحريم؟ عبود صغير وما يعرف شيء، انا ما أتزوج عبود ولو حصل العجب.. " (3) صرخة التمرد والرفض تتكرر بعد أن فاض كيل "زهرة" في إقناعها بالزواج من "عبدالله" ، ماذا علها تفعل " أي نوع من الرحمة أطلب؟" (4) قمة الحيرة والتوسل ولكن ممن؟

" دقات قلبي تدق في أذني كسيل غاضب على العريش، وسالم لم تيبس تربته بعد؟" يختلط التوسل بالغضب باستخدام أداة النفي القاطع (لن) ومسبوقة وملحوقة بأداة النفي (لا) وعلو حدة التمرد " لا لن أتزوج عبود لو قتلوني! ..لن أتزوج أحداً .. لا أريد عبود" (5). وتنكمش "زهرة" على نفسها لا تدري ماذا تفعل تجاه المصيبة التي أعلمتها أمها بها وسوف يؤكدها أبوها " صوتي مخنوق وجسدي يرتعش بحمى تخضه، تضنيه ذهاباً وإياباً" (6). وأن طاعة ما عزم عليه الأب بزواج زهرة من عبود هو عين العقل " آه يا زهيرة هكذا تعقلين، توكلي على الله يا بنتي.." وكما تم الإيضاح فإن طاعة الوالدين ورضاهم مهما كان فيه ظلم شديد للبنت ففيه طاعة لله والتوكل عليه، وهو في الحقيقة ليس توكل على الله فقط وإنما هو رضوخ واستسلام وضعف للسلطة الذكورية لكون البنت جنس ضعيف مسلوب السلطة والإرادة.

إذ ابنة الأصل لا تقول لا وابنة الأصل لا تعارض الرجال فيما يبدون وليس لها الحق في إبداء الرأي فـ"الرجال هنا تيجان الرؤوس ولو كانوا لصوصاً وزناة" (7). ولعل الفكرة الأخيرة هي التي كانت الحافز الأقوى في تحريك مجريات الأحداث إذ قوة الكبت وظلم الفتاة في القيام بالخدمة ليل نهار دون شكوى أو حتى كلمة شكر تقال قد يقود إلى ما لم تحمد عقباه؛ إذ يدمر الفتاة ويعرض الأهل للعار والفضيحة وهذا ما أكدته الرواية. فزهرة الشخصية التي تجمع المتناقضات الحنين والشوق إلى الأهل والجبل ووبين الإحساس بالتمرد ورفض القوانين والمراسيم المقيدة المفروضة عليها كامرأة فهي على

الرغم من ذلك البنت العاقلة الرزينة التي قفل العمر عنها راكضاً تاركاً وراءه شعيرات بيض وعمر بائس وكلل وملل من عمل كالحمار في الطبخ وتنظيف البيت وتحضير الطعام للرجال وجلب الماء ورعى البقرات السمان وجز القت فليس في الحياة بقية لجديد وفوق ذلك وبعد أن مات الحبيب المنتظر غرقاً في إفريقيا والذي نذره الأهل على أن يكون زوجاً لزهرة لم يكن منهم سوى تقرير مصير جديد لها في الوقت الذي لم يمض على وفاة الأول سوى الأربعين يوماً قرر أبوها مع أخوتها الذكور- ولم تذكر الرواية ما إذا كان لزهرة أخوات إناث- على تزويج زهرة بمن يصغرها باثني عشر عاماً إذ حملته زهرة حين كان صغيراً وداعبته ولاعبته فكيف يكون لها زوجاً؟! أي عقل يقبل هذا أ لأنها عانس ولن يقبل بها أحد من أبناء أعمامها بعد أن مات ممن هو في عمرها وزواجها كامرأة محصور على أبناء العائلة فقط لا يتعداه للأغراب في حين أن للرجل أن يختار ما يشاء بدليل رحيل سالم وزواجه من أفريقية تخرب النسل.

وتعلو نغمة التمرد والسخرية والاشمئزاز من الناس نتيجة ردة فعل إشاعة خطبتها لعبدالله: " لو أقدر على الصراخ لفعلت، لو أقدر على تمزيق الوجوه كلها لفعلت، لو أحمل مجز القت وابقر بطن من يحادثني لفعلت. آه ..آه ما أشعرني بالعجز، بالقهر. أي لعبة يلعبونها معي، أبعد كل الطاعة أجازي بعبود؟ وسالم الذي وضعت له قلبي قرابة العشرين عام، يلغي هكذا؟ أيطلب مني أن أنظف شراييني لعبود؟ "[8].

وترد في الرواية فكرة أن المرأة التي ترضى الهوان والذل والانكسار للرجل وللمجتمع الذكوري الذي يسيرها ويتحكم في مجرى حياتها " ابنة الأصل لا تعترض على قرارات الرجال"[9] – على الرغم من أن الرجل هو سبب هذا الهوان – هذه المرأة لا تكون محط اهتمام من الرجل ويفضل الزواج ممن تملك الإرادة على قول رأيها " الآن فقط عرفت لماذا آثر سالم السوداء عليّ. ليس بيدي أن أفعل ولو مرة واحدة ما أشاء كأي امرأة مهضومة.. جمالي بارد محاط بالهوان.. لا أختلف وأنا اليوم في الثلاثين عن طفلة الثالثة بالأمس.. لم يتغير لديّ شيء سوى حفنة مرارات.. أبتلعها كل يوم، متجاهلة تقرح جسدي الخائر. مصابة بالتحديد بالقصور، قصور اليد والرؤية[10].

وتتأكد مقولة "أن ابنة الأصل لا تعترض على قرارات الرجال" وإذا ما حدث واعترضت وأصدرت رأيها الذي يخالف ما قرره الرجال فإن التوبيخ يكون جزاءها " زهرة ..أخ عليك.. أ هكذا تحدثين عمك يا بنت؟ وكاد أن يصفعني متكلفا الغضب لولا أن

تظاهر العم بالابتسام: إياك أن تضرب العروس..دعها تتدلع"[11].

ونتيجة لوصول "زهرة" إلى حالة التمرد الناتج من طفح كيل الصبر والتحمل والسكوت على تكرار الإهانات ومطالبتها بالصمت على الرغم من كبر سنها، وطفح الكيل هذا قد قاد زهرة إلى مرحلة التحول النفسي والاجتماعي الذي سوف تترتب عليه أحداث الرواية وحدوث التغيرات الجذرية في حياتها. والوصول إلى درجة التمرد والرفض المعلن عنه والصريح الذي جرها في البداية إلى التوبيخ وانزعاج "زهرة" نفسها من هذا التحول المفاجئ في شخصيتها والتي لم تعد تتحمل كما كانت من قبل " ويلي..ماذا جرى لي..لماذا لم أعد أقدر على كبت غيظي، ماذا حصل لصمتي، ماذا جرى لعقلي ليجره لهكذا حماقة؟"[12].

تبدأ لغة الغضب والتمرد باتزان بسيط لم يصل الذروة بعد يؤكده الشعور بالإساءة القوية من ردة فعل "سالم" بزواجه من أخرى غير "زهرة" التي نُذرت منذ الطفولة وأوهمت هي نفسها بأنها لن تتزوج غيره حتى صارت موضع حسد بنات الأعمام لأنها كانت خيار عمها الذي أختارها زوجة لأبنه "سالم" لأنها كانت أفضلهن " اعتراني هدير عاصف، لقد أضحك عليّ الجبل وسأكون من اليوم ولاحقاً مدعاة لسخرية ونميمة (فوالة) الطرقات. لا يسعني بعد اليوم أن أظهر نفسي" بعد هذا المقطع تعلو حدة الغضب قليلاً على سالم لجعله زهرة ألعوبة على لسان أهل الجبل فلا تزوجت من نُذرت له ولا هي تزوجت من غيره "جعلني ذلك المغرور ألعوبة، معلقة بالوهم فلا أنا له ولا أنا لغيره" وهنا تصل حدة الحنق منتهاه إذ تعلن زهرة كرهها الدفين لسالم ولنفسها التي رضخت وما زالت ترضخ للوهم "أكرهه، وأكره نفسي الراضخة للوهم حتى الآن." ...وكردة فعل قوية لحدة الغضب وإعلان الكراهية ترتسم تلك الحدة في تصوير نهاية رحلة جلب الماء من البئر إذ تصب الماء في الخرس وكأنها في ذات الوقت تفرغ حدة الغضب الذي اعترى رأسها المثقل بالهموم وهاندوة الماء معاً "صببت الماء في الخرس، كانت صورتي على لجين الماء مضببة وغامضة. أما في المرآة فقد كنت امرأة عانساً تعدت الثلاثين مع أن وجهي ما يزال بهياً مخضباً وعيناي خضراوان حلوتان".[13]

ولغة الغضب وصب اللعنات على "سالم" الذي جعل "زهرة" أضحوكة الجبل تتراجع شيئاً فشيئاً مع عملية صب الماء وتفريغ "هاندوة الماء المملوءة " في الخرس وبهذه الحركة فصب الماء يعين على صب الغضب والتخلص من ثقله في الرأس مثلما هو الشأن في صب

الماء والتخفف من حمله الثقيل على رأس "زهرة". هذا التفريغ اللاشعوري للغضب يصل إلى درجة التأسف على الحبيب الذي رحل ورحلت معه سنوات العمر التي لن تعود وتبلغ درجة التحسر على وفاة "سالم" أن تعزي أباه الذي فقد أبنه "مسكين أيها العم ... ترى كيف هو العزاء الذي أقمته لأبنك العاق، هل بكيت؟ أم بقيت كعادتك سداً منيعاً محجور العين، تنظر بحزمك الأبدي، مدعياً اللامبالاة ومتغطياً بالرجولة؟

وفي مشهد الرحلة إلى نزوى وبحكم طبيعة "زهرة" التمردية ورغبتها في كسر حاجز التفرقة في معاملة الأنثي كخادمة للرجل ومطيعة له في كل ما يأمر، فإنها في هذا المشهد الوصفي التصويري تشعر بنوع من التشفي والشماتة في رؤية أخيها-صاحب العزة- مذلولاً تحت أقدامها يجر بغلها الذي تعتليه في حين أن أبيه وعمه يمتطيان حصانين، وتزداد نغمة السخرية والاستهزاء بأخيها علي أن تصفه بأنه ليس أقل من أبناء الملوك في شيء في التفاف الجواري حول أيديهم " مسكين يا علي، جبينك الأبيض مخطوط بالسخط الداكن. ولكنها على الأقل المرة الأولى التي أبدو فيها أفضل منك، كانت لك وأخوتك مطلق الحرية، تسرح في الأرض، تغازل الحريم عند الفلج، تواعد وتعود وقتما شئت، تنام القيلولة كل يوم بينما أكون وقتها أجابه نعاس التعب وأغسل آنية الغداء مصاحبة الشمس. حتى في الحقل، بالكاد تمتد يداك تخرفان الرطب أو تجزان القت للبهائم، كل شيء كنت أفعله أن أو معي أمي التي لا تشكو، تدفعك هي لترتاح ونبقى كلتانا نشقى حتى المساء. ماذا ينقصك عن أبناء الملوك، والجواري مكدودات بين يديك؟"(14)

وتزداد نغمة الغرور الذي أجتاح "زهرة" نتيجة رؤية أخيها متعباً من جر البغل " كم يلذ لي أن أرى ولو مرة انتصاري على أحد من أخوتي، كم مرة لطخوا الغسيل الذي أنشره صباحاً لأعيد غسله مرات بدون شكوى تذكر"(15)

وتراود "زهرة" فكرة وصفتها هي نفسها بالشيطانية حاولت مراراً أن تطردها من تفكيرها لكن كلما لاح لها ذلك الخادم الأسود الذي يعمل في النزل الذي قضوا فيه قيلولة الغداء في نزوى نتيجة وصولهم المتأخر" كان الشيطان يعبث من جديد مع مرور الوقت السريع، ولم لا؟ ولكنني لم أخرق العادة من قبل، لم أجرؤ يوما في مجرد التفكير بالعصيان، ماذا بي؟ ودون أن أدري تناولت بعيني تحركات الخادم المرتبكة في الممر المحاذي لنافذتي، تجربة واحدة، ربما تخلق لي فرصة جديدة تماما، ..لا..لا.. ويحي، سيقتلونني، سيذبحونني بالخنجر التي ألمعها كل صباح في الدار، ويلي الستر أحسن"(16).

وهنا تبدأ حبكة الرواية والتي تحول مجري الأحداث تجاه "زهرة" كمحرك فاعلٍ للطواف حيث الجمر- وفي الحقيقة هو ليس طوافا حيث الجمر وإنما هو تقلبا واحتراقا فيه فدلالة العنوان توحي بمجرد الملامسة البعيدة في حين أن الدلالة الحقيقية تنم عن الاقتراب البعيد عن الحذر واللاوعي لكل ما قد ينتج عن الدخول في الجمر وهذا ما أكدته الرواية- والتي تتلخص في التفكير في الهروب وترك أهلها يتمرغون في وحل العار والفضيحة التي ألبستهم إياها أبنتهم الوحيدة. تداهم "زهرة" الفكرة المجنونة بعد أن تركها أبوها وعمها وأخوها لأداءِ صلاة العصر في حماية الخادم الذي يحمي النزل، إذ تهم بتهديده " كان الخادم غارقا في سبات طويل عندما هززته بعصبية. استقام صارخا فنهرته مرتعبة من جثته الضخمة: إشش.. اهدأ .. لن أخبر سيدك عن نومك.. يا ربي يا سيدتيِ؟ ماذا هناك؟ أقسم لك بأنني لم أنظر إليك أبداً عبر الكوة، صدقيني، لم أقل شيئا عنك لصاحب النزل، ما بالك لا تصدقين"[17] وبقسم ذلك العبد الفقير الذي نتيجة خوفه أخبرها عن كل ما قاله وما فعله حتى وإن نفاه فإصراره على النفي أثبت ما لم يسئل عنه، فهو قد نظر إلى "زهرة" من كوة الغرفة وأخبر صاحب النزل عما رآه. وهنا تحاول زهرة أن تستغل خوف الرجل بتوظيف مكرها وخبثهاٍ الذي لم يسبق لها وأن استغلته، وبما أن الوضع ملح ويتطلب من زهرة أن تفعل شيئا كي تنقذ نفسها من زواج عبدالله فإن الخادم الأسود هو المنقذ برشوته بضع بيسات إذ أنه هو من جلبه إلى النزل على الرغم من سمعته السيئة التي حاول الرجل الأسود أن يبعد "زهرة" عنه بسؤاله ما إذا كان أبوِها يعرف أنها تسأل عنه إذٍ أنها" بنت ناس، أهلك من أحسن وأقوى الناس"[18] .

وعموما لحظة إتخاذ القرار دائما صعبة قد ترجع صاحبها إلى الوراء ما لم يكن ذا عزيمة قوية، إذ في تلك اللحظة تتصارع وتعتمل في النفس أفكار شتى لا حد لها وتبدأ لحظة اتخاذ القرار" تسارعت أنفاسي وأنا أطلق العنان لساقي المتخاذلتين خارج النزل، وهي المرة الأولى التي يتسرب فيها الجنون إلى حياتي الرتيبة، أشعر بالضياع والموت يتربصان بي على جميع الطرقات، بي مزيج من الرعب والحماس، يلفحان وجهي بإثارة غريبة، وتجرأت أخيراً على مواجهة العار، لكنني الآن وقد أذهلني ما مضى من عمري متسربا لسراب، لوهم، الآن أجدني متشبثة بأمل ضحل، اليوم يحق لي أن افعل ما أراه أنا صوابا وعل أية حال كل الطرق الممكنة أمامي مكشوفة للموت"[19].

وتختلط مشاعر الخوف والرهبة بالتمرد إذ أنه مضى من العمر الكثير وقد حانت

الفرصة لكي تنقذ ما تبقى من عمرها حتى وإن كان المتبقي مؤداهٍ إلى الموت، وكأن "بزهرة" في هذه اللحظة قد أيقنت مهما كانت فعلتها قد تفتح لها أبواباً من الأمل جديدة إلا أن الموت هو المصير المحتوم لها. والهروب هو الحل الوحيد لكل حالات اليأس وفقدان الأمل الذي يداهمها بزواجها من "عبدالله"، وكان "لزهرة" ما سعت إليه فمجرد ما اعتلت سطح المركب المتجه إلى أفريقيا ذلك الأمل المنتظر لم يكن من زهرة سوى أن تعلن صرخة الفرحة والشعور بالحرية لأول مرة وأن لا قيد ولا عادات ولا تقاليد تمنعها ولا رقيب يعد خطواتها وكأنها تبدأ الحياة من جديد فهي تحقق الآن طموحها وتمردها وكسرها لكل ما حد بحريتها وهي تحقق كذلك جنونها المتعطش إلى التمرد " أحب هذي الحياة، أحب أن أعيش فقط أطير بلا توقف، أحلق وأرى الكون بأسره تحتي، وأنا للمرة الأولي والأخيرة فوق، لا يمسكني شيء ولا تتعب اجنحتي، وهكذا وكما وعدت نفسي وأمام عيني سلطان نافذ الصبر دونما تردد أو تأخير، أمسكت ببرقعي ونزعته عني وبسرعة رهيبة رميته البحر، لم ألتفت إليه ولا إلى أولئك الحمقى المتناقضين"[20].

وحين تصل "زهرة" إلىٍ إبداء إعجابها من أن تكون محط أنظار الرجال حتى ولو كانوا ممن هم أقل منها شأناً وحتى لو أبدت سخطها وتذمرها منهم إلا أنها في حقيقة الأمر تشعر بالنشوة تغمرها منٍ الأعماق والرغبة في الانتقام من الذكورة وسلطتهم التي طالما عانت منها "ما كان ناقصاً أيضاً ان أبلى بعاشق مدله من البحارة، وإن جئت للصراحة فهذا يعجبني، بل يعجبني جداً، سعيدة أنا أن أجد أن هناك واحداً على الأقل مستعد لتخطيٍ حاجز الفوقية من أجلي، واحداً أستطيع أن أدوسه بقدمي، أذله فيسقط أمامي صريعاً دون شكوى أو تذمر يذكر"[21] ويزداد ارتياح "زهرةٍ" وشعورهٍا بالزهو والكبرياء حين تتمايل في مشيتها أمام "سليمان" الذي يبدى لها إعجاباً واهتماماً مختلفاً لم يبده أحد من البحارة الذين يعتبرونها منحطة " أما هو فكانت نظراته ذاتهاٍ سمو غريب، وكنت أرتاح عندما أستعرض نفسي أمامه واختلس النظرٍ فأراه مهتزاً مرتبكاً" وتستمر في مكرها المغلف بالحياء والخبث الأنثوي " وكاد يسقط ضعفاً وقتها، كنت أرغب لحظتها بأن أقهقه ولكنني تماسكت وأنا أتجاهل إرتعاشته وضعف ساقيه ...وبرغم ضعف مكانته ومنزلته على ذلك المركب، إلا أنه كعادة جنسه كان يبرهن على أهميته، وأومأت خاضعة وبداخلي ضمير غبي ينعتني بالمخادعة، ولم أكن خٍائفة بالمعنى الذي أسبغته، كنت فقط أحب أن أراه يخدمني من بؤبؤ عينه، يركض لاهثاً من أجلي، يعاند سيده من أجلي"[22].

ولكون "زهرة" هاربة تطاردها أوهام الخوف والرهبة والشعور الدائم بالندم وتأنيب الضمير على الخطوة المجنونة والشيطانية التي قامت بها من أجل إنقاذ نفسها وعمرها البائس الذي وضعها فيه أهلها والمجتمع الجبلي بعد وفاة "سالم" على الرغم من شعور التمرد والغضب الذي ينتابها بين حين وأخر، إلا أن "زهرة" في حقيقة الأمر ليست راضية عن كل ما قامت به من تمرد وهروب ولكي تدفع الثمن كلفها ذلك الكثير من سمعتها وتعرض الرجال لها التي لم تتمكن من الهرب منهم ومن سلطتهم التي طالما حلمت بكسرها إذ ما زالوا يطاردوها ويعرضون عليها الزواج فتراها تقول " أيها الربٍ الرحيم ماذا بي، لماذا لا أعرف طريق الهداية، ولما قدرت أن أعيش دوما أحمل وهماً وأجني السراب، باليوم كما بالأمس سأدوس على كل من سيقف في دربي، وكما فقدت الأهل بالأمس، سأفقد اليوم إرثي فلا قوة لي على مواجهة أخطائي القديمة ولا قوة لي على الوهم من جديد"[23].

ترتفع حدة غضب "زهرة" من تصرفات سلطان التي حاول فيها إغراءها وإيقاعها في حباله والتقرب إليها في لغة إباحية وأسلوب تحرشي رجولي يحاول فيه اجتذاب زهرة إليه لكي توافق على الزواج منه وتستمر في طرده خارجٍ غرفتها ولم تبده أي اهتمام يذكر. فتصف بداية تحرشة بها حين جاء إلى قمرتها ليلا " سمعت طرقة خافتة للغاية على الباب ظننتها مداعبة ريح، ولكنها عاودت من جديد، ولم أتحرك قيد أنملة، سمعت صرير الباب فأنتابني الخوف، من تراه الذي يطل علي في هذا الوقت، أيكون ربيع حارسي الأمين، ومن غيره يجرؤ على الاقتراب من قمرتي، ليتني لم أنس دس المزلاج، خفت وقتها من إصدار صوت يفضح سهري المجنون:

- عرفت أنك لم تنامي بعد.
- يا ربي! (ولم أستطع النطق، انخرس لساني وأنا أراه أمامي في وقت ساكن نامت فيه كل الكائنات عداي وعداه والموج الهادر)
- أ كنت تنتظريني؟
- أخرج بسرعة من هنا
- اش، اخفضي صوتك، سيطلقون علينا لقباً لن يعجبك في صباح الغد..الخ "[24].

وأثناء حادثة غياب سلطان ينتاب زهرة إحساس هو بين الهزء بسلطان والندم على أنه قد يكون قتل نفسه لأنه يحبها " لا أريده أن يموت، فليكسروا أنفه أو ليجدعوه ولكن ليس أكثر من هذا، ليس أكثر"[25] فيواجهها صالح بحقيقة أن سلطان خرج من غرفتها قبل ليليتين من غيابه وإنه ظن أن زهرة امرأة شريفة " ولكنها ككل النساء عبدة الفلوس"[26] وهكذا ساءت سمعة زهرة بسبب سلطان وتمنت حينها له الموت وما كادت تفعل حتى عرض عليها صالح الزواج منها بلهجة مليئة بالتوسل " أنا من يسعدك، حتى لو كنت أخطأت معه سأسامحك وسأتزوجك، ولكن لا تصدقيه لقد أغوى قبلك الكثيرات وكلهن الآن ذليلات له، لا يقدرن على نيله أو نيل غيره"[27]. وتعلم بعدها أن صالحاً هذا هو الذي وشى بسلطان الذي كان يقوم بصفقة عبيد ووقع في يد شيخ قبيلة غاضب كان قد فقد أبنا في العام الماضي وعلم أن سلطان قد باعه عبداً في بلاد من بلدان العرب ونال سلطان العذاب الطويل وعملت زهرة على تطبيبه وشفاءه. ولكي تنقذ سمعتها من تلطيخ صالح، تتزوجه غير نادمة وما كادت تعرف طعم السعادة والاستقرار بامتلاكها بيتا ومزرعة صغيرة وعبيداً يعملون على خدمتها وذهبا وملابس كأي عروس جميلة بيضاء والتفكير بإنجاب أطفالا حتى يخطف الموت منها صالحا "طعنوه بخنجر غادر وهربوا"[28].

والرواية في أحداثها المتسلسلة تقرر أن كل ما حدث "لزهرة" من إهانات وعقبات واجهتها بدءاً من التفكير في الهرب ولقاء سلطان مروراً بصور ووصولاً إلى مقديشيو ومن ثم تعرضها للشتيمة وسوء الظن والسمعة الدونية من قبل البحارة وطليقة سلطان وأمه في صور واللواتي اعتبرنها ساقطة وخليلة لسلطان "أيتها الساقطة الملقوطة وبلغت بك الجرأة أن تأتين إلى هنا- يا سراقة الرجال يا سافلة- يا بنت الزنا يا فاجرة- يا عديمة الأدب (يا نغلة)" [29] وغضب الأفارقة فيما بعد الذين شنوا ثورة تخريبية ضد الإقطاع فأُحرقت ودُمرت كل ما عملت "زهرة" على امتلاكه من محاصيل وماشية وخدم. وكانت الخاتمة أن تتزوج "زهرة" بأفريقي أسود مثلما فعل "سالم" من قبل ومثلما تنبأت لها المرأة العجوز أم سلطان " لم لا تتزوجين عبداً من أفريقية إذن؟"[30] وكأنها بذلك قد حطمت العبودية التي حرص أهلها في الجبل على تكرارها وتسمعيها لها وإعابة "سالم" الذي فضل الزواج من أفريقية سوداء ذات أنف أفطس على "زهرة" ابنة الشيوخ وحتى "زهرة" نفسها قد اقتنعت في أحيان معينة بأنها أفضل من تلك الأفريقية التي تخرب النسل.

والتحول الجلي الذي حدث في شخصية "زهرة" خلال تسلسل الأحداث في الرواية

يوضح نقاط الموازنة في شخصية زهرة خلال مرحلتين: "زهرة" قبل الهرب و"زهرة" بعد الهرب. وزهرة نفسها تستغرب من هذا التحول الذي استشعرته بمجرد أن ركبت المركب وبدأت الرحلة إلى أفريقيا " قرصت نفسي، هل أنا حقاً زهرة الماضي التي تغسل المواعين عند الفلج، والدار والبقرات؟؟ وثلة الغدير؟ وجرة المياه؟ وقصعة العجين؟" قبل الهروب نجد "زهرة" شخصية مسالمة ضعيفة / مطواعة/ لينة قابلة للكسر/ ليس لها في الخوض مع الرجال شأن/ صبورة لدرجة اليأس وفقدان الأمل. و"زهرة" بعد الهروب تبدو قوية متمردة/سليطة اللسان/ تناقش بحدة وتجادل في كل شيء/ مخادعة ماكرة في طرق لفت انتباه الرجال وشعورها بالغرور والخبث/ إقطاعية من الطراز الأول في تملكها لبيت ومزرعة ومحاصيل وخدم يسعون على قضاء حوائجها/ صاحبة القرار في كل شيء وذات سلطة آمرة ناهية لا أحد يقوى على معارضتها فيما تريد.

2. لغة الحوار الداخلي: بين زهرة والأنا:

منذ مقطع هيلدرين في بداية الرواية وبحضور صوت المتكلم فإن القارئ يبدأ في معايشة الحدث الحقيقي للنص السردي إذ أن هذا الصوت ينقل القارئ من مقطع هيلدرلين التحسري إلي مقطع التمرد والغضب الذي يدمر كل ما يتواجد في طريقه " فليذهب جميعكم للجحيم، وهذه الشعيرات البيض وهذا العمر البائس. وليذهب سالم والعالم من بعده وحوله إلى النار". ولتبرير أسباب اللعنات المتكررة على الجميع وعلى الصوت الحاضر في النص والعمر الذي أضاعته، وحضور شخصية "سالم" التي لم تتكشف حقيقته بعد وما علاقة الصوت الحاضر "بسالم" ولماذا تحلّ عليه اللعنة وعلى من حوله ومن بعده، نجد ذلك التبرير في " لقد ضاع عمري عبثاً ضاع في سراب مملوء بالوعود الكاذبة.." ثم يأتي مرة أخري صوت النفس الداخلي " أي حسرات بعد هذا تنفع، ما باليد حيلة"[(31)]. ويُقفل النص بمقولة استسلامية بائسة توحي بالعجز وقصر الحيلة التي تتكشف فيما بعد حقيقة قولها من خلال سرد الأحداث.

كانت تلك اللعنات والشتائم مجرد كابوس جاثم على روح "زهرة" الصوت الحاضر في الرواية والذي أيقظها منه صياح "ديك أم قيس" الذي أعتاد على الصياح باكراً.

وبالتدريج تأخذ الأحداث طريقها إلى سرد التفاصيل على لسان صوت الحاضر المتكلم " صوت زهره" في حديث الضمير الداخلي الذي يصر على تعذيبها وكسر التمرد

الذي ينتابها بين الفنية والأخرى من خلال رسم شخصية سالم التمردية " كان يجب علي أن أعرف أن ذاك الطفل العنيد المتمرد الذي كان يلعب معي في طفولتي الغابرة لن يرضى بي، وأنه كان سيركض خلف المستحيل كعادته، نحو امرأة من طراز آخر، مخالف تماماً، ليتني قدرت أن أرفض سالم منذ البداية. ليتني قدرت أن أتزوج سيفاً أو يعقوباً لأثبت له أنني مرغوبة من كل شباب العائلة" . (32)

ويدخل مسرح الحدث صوت آخر يوقظ زهرة ويخرجها مما كانت فيه من حديث الضمير الذي يعذبها ويلومها على البقاء على حب سالم الذي تركها ولم يلتفت إليها وهرب ليتزوج امرأة من طراز مختلف. هذا الصوت هو أم زهرة تأمرها بنفض بقايا النوم:

- "زهرة، قومي يا ابنتي، صلي واخبزي العجين". (33)
- هذا التركيب اللغوي يحمل مغزى ذات صبغة دلالية تشي بالوظيفة الاجتماعية الروتينية للمرأة في المجتمع العربي (صلي- طاعة الخالق بأداء الصلوات) (اخبزي العجين- طاعة الوالدين بالانصياع لأوامرهم في خدمة المنزل وخدمة الذكور) وبتلك الوظيفة الدلالية التي تقصر مهمة المرأة على الطاعة في أي أمر كان للخالق والمخلوق- الذكر).

يغيب صوت الأم بأداء الأمر ليحل بعده مباشرة صوت الضمير مرة أخري وهو صوت مصاحب لزهرة في خلوتها ووحدتها القاتلة يأتي هذا الصوت من جديد ليؤكد لها أن من تكون وظيفتها اليومية منذ الفجر(صلي واخبزي العجين): ماذا يريد بها سالم؟! دلالة استفهامية استنكارية تعجبية. ما الجديد الذي يمكن أن تضيفه زهرة في حياة من اعتاد التمرد وكسر العادة لكي يرضى بمن ليس لديها سوى الصلاة وخبز العجين وخدمة الذكور من إخوانها.. " أقضي يومي في دائرة مكررة، لا جديد فيها ولا حياة، هذا المتغطرس كان يبحث عن امرأة أخرى." (34). تبرير الضمير الداخلي يقنع زهرة بأن ما قام به سالم كان طبيعي في البحث عن أخرى لا تقوم بما تقوم به زهرة ولا تحيا حياة مملة مثلما زهرة تفعل.

تتوارد في عقل زهرة الخواطر الشاردة التي تستجوب ضميرها طبيعة سالم المتمردة والمتعطشة في تجريب كل شيء غريب لم يره ولم يسمعه نتيجة الحياة في الجبل الأخضر الواقعة تحت ظروف الحرب والمعزولة عن أية مشاهدات حياتية. صوت سالم يأتيها

مخترقاً صمتها "أريد أن أرى الكون الأخضر يا زهرة، ماذا بعد الجبل، يقولون بحرا، هل تعرفين البحر يا زهرة؟؟!" [35].

حديث النفس الداخلية المتكرر في الرواية يشي بلغة التأنيب والندم الذي ينتاب زهرة باستمرار ولا يخرجها من حالة التأنيب إلا صوت خارجي كصوت الأم، الأب، الأخ أو العم ليفرض عليها عملا روتينيا خُلقت لأدائه كالأعمال المنزلية وتقديم فروض الطاعة للذكور بدون مناقشة. فحين طرحت مسألة زواج سالم من أفريقية سوداء وموته غريقاً، كان البديل لزهرة أن تتزوج من شخص يصغرها كثيراً وأكد أبوها أن زهرة " ستفعل كل ما أقول، منذ متى البنات يقلن لا؟ لقد صارت كلام الناس"[36]. فالحجة التي قدمها الأب لفرض أوامره أن أبنته أصبحت حديث الناس.

ويتردد حوار داخلي بين زهرة وضميرها الذي يؤرقها ويثقلها بالأسئلة عما إذا كان شيء ينقص زهرة حتى يتركها سالم ويتزوج بأخرى وماذا في تلك حتى يفضلها عليها.. "جميلة وأخبز وأطبخ وتنجيمي أدق تنجيم ..ماذا ينقصني؟ نظيفة ومطيعة وأعمل كالحمار بلا كلل"[37]. وزهرة في ذلك الحوار بطبيعة البنت التي تربت في بيئة منزلية ليس لها سوى الخدمة ليل نهار دون شكوى ولا كلل ولا ملل تعتقد أن مواصفات هذه البنت لا يمكن لأحد أن يرفض الزواج منها لأن المرأة مخلوقة لخدمة الرجل والقيام على راحته وليس من حقها هي أن ترتاح أو تمتهن أية مهنة أخرى غير خدمة الرجل كما يحدث في الوقت الراهن.

وتزداد ثيمة تأنيب الضمير خاصة بعد أن تحقق العار لأهل زهرة نتيجة هروبها قبل أيامٍ من العودة من نزوى إلى الجبل لإكمال مراسم العرس وزفافها إلى عبدالله، إذ أن خوفا شديداً كان يداهم زهرة من احتمالية تكلم العبد الفقير الذي كمم أثناء نومه؛ إذ هو الوحيد الذي يعلم بحقيقة هروبها مع سلطان " لو تكلم العبد سيلحقهم الذل وسيطأطؤن رؤوسهم من الهوان، لقد ألحقت العار بناسي. لماذا وأنا العاقلة الرصينة؟ آه لماذا قررت إلحاق الهوان بعائلتي العريقة ذات الكبرياء! لماذا لأي سبب آثرت البقاء مرعوبة تحتٍ سلطة بحار مشوه؟ أعترف أني انتقيت أقرب الطرق إلى الموت"[38] و"سيصل أبي مخذولا، وستلطم أمي وجهها معلنة لحاق العار بالعائلة، وسينعتني العم وبناته باللصة الفاجرة، وسيلعنني كل من يعرفونني إلى يوم الدين"[39].

وتستمر الرواية في وصف تأنيب الضمير والشعور القاتل بالندم على ما جنته زهرة على أهلها ونفسها وما جلبته من سمعة بين البحارة ومما قد يتناقلوه فيما بينهم عنها ومما قد يرميها به القدر المجهول " أنا الآن في طريقي لعالم آخر مجهول، ربما يحبطني ويجعلني أعض أناملي ندماً على برحي داري الصغيرة في الجبل، وصداقة البقرات السمان في الحظيرة، وربما أفرحني.." وتعاود تسائل نفسها " فيم الفرح؟ لقد صرت عجوزاً الآن، أ أفرح لرؤية من سرقت حبيبي الوحيد؟ أو لملك يفتح أبواب السعادة ويعاملني كأميرة؟ ذلك رجع بعيد"(40) .

وتعاود من جديد إلي النكوص في لغة الحوار وتأنيب الضمير ولعنات الغضب المسلطة على سالم وفعلته النكراء التي جعلها مثار ضحك وسخرية أهل الجبل.

وتعتري زهرة حالة حادة وقوية من تأنيب الضمير تهزها من الأعماق بعد أن أسمعها سلطان الذي لجأت إليه ليساعدها على الهروب كلاما جارحا في شرفها وسمعتها وأتهمها في عرضها لكونها ابنة شيوخ " يا ألهي، أنني أهتز بكاملي، تعتريني رجفة حادة مقشعرة، جسدي بأكمله يبدو كأنه يتضخم وكأن الشيطان الذي كان يسكنني يتسلل خارجاً مني، فأستعيد من جديد حالة الهزال. في رأسي مئات الأفكار المطولة، تبعث نفسها من قبور منسية، طفلة في ركن قصي، والعيب، وأشباح متمايلة في كل حدب.. لا أريد العودة إلى الدار حيث زفافي الموعود لكن الحلم سرعان ما يتكسر، معلنا نهايته وراسيا على أرض الواقع من جديد"(41) وتتوجه بخطابها التندمي والتحسري إلى روح سالم الذي جرها لكل ما هي فيه الآن من ذل ومهانة واحتقار ذاتي "آه يا سالم لو رأيتني قبل لحظات، كنت برغم جزعي الذي تعرف، أخطو خلفك لأرى الحياة، خلف كل هذه المسافات كما قلت سابقا هناك أيضاً أناس يعيشون وبنمط آخر ربما يناسبنا أكثر من الموروث، أما الآن فقد عدت للفتاة القديمة، من يدري بعد ساعات قليلة سأعود للجبل، وسأدفن كل ثورتي الطارئة في حضن البقرات أو سأسمد بها جلبة قت خاملة بحاجة لفورة نشاط"(42) .

وبنوع من التوجس والريبة والخوف الشديد من انكشاف أمرها تصف زهرة موقفها تجاه ما لو انكشف الأمر، فتمنح الخادم ما وعدته به من بيسات مقابل أن يقفل فمه ويضع الأمر كله لزهرة تتصرف فيه " هوذا النزل، خذ النقود وأقفل فمك، إذا قابلونا دع لي الحديث، إياك وفلتات اللسان." (43) . ويعاودها من جديد حديث الضمير ماذا لو وجدت أحداً من أهلها وقد عرف بغيابها عن النزل "هل سأجدهم أمامي بخناجرهم تزأر

غضباً؟ ماذا سيفعلون بي وبالخادم المسكين؟ هه، تماسكت بأعجوبة، الخنجر سيوفر على حياة سقيمة بجوار عبود وسخرية العامة. أغمضت عيني توجساً وبسملت وأنا أخطو للداخل أكثر فأكثر، كان النزل صامتاً، أتراهم يترصدونني؟ توقفت فجأة في منتصف الطريق، يا إلهي كم جبنت!" [44].

وكردة فعل للخوف الشديد فإنها تشعر بالتنصل تدريجياً من المسؤولية التي وضعت نفسها فيها إذ تأمر الخادم بتفقد المكان قبل دخولها لتتأكد من خلوه، وكل منهم خوفه أقوى من الآخر:

- "اذهب وتفقد المكان.
- هه، لماذا أنا؟ اذهبي أنت.
- قلت لك اذهب.
- اذهبي أنت! "[45]

وإذا بصوت وقع أقدام بقرب المدخل، إذ لا شعورياً تتصرف زهرة هاربة إلى داخل غرفتها " أطلقت ساقي نحو حجرتي وبجوار الباب أصخت السمع عليّ ألقط حركة بداخلها، أتراهم ينتظرونني داخلها، لكن الغرفة صامته، دفعت الباب بهدوء ودارت عيني في ردهات المكان بتوجس، هل أسمع نفساً خلف الباب، أم هي أنفاسي تخلط عليّ الأمور! تلمست موضع قلبي لئلا تفضحني ضرباته المتسارعة، كنت مبللة عرقاً وبشرة وجهي ساخنة وملتهبة، ها أنا من جديد أبدو متناقضة وجبانة، فلأدخل وليحصل ما لحصل" [46].
كانت الهواجس تعتمل في رأس زهرة خشية أن تجد أحداً متربص لها في الغرفة بعد أن نجت من مدخل النزل، ولكنها لم تجد أحداً بل كانت تهيأت ووساوس خلقتها من شدة الخوف. وفي الوقت الذي لم تجد أحداً زادت رهبتها من أن أهلها قد عرفوا بغيابها ودلالة هذا الخوف يشي بطبيعة النفس البشرية التي ترتكب خطأ فادحاً وبسهولة ينكشف أمام الناس مهما طال الزمن، وكذلك زهرة فهي تشعر بأنه حتى لو لم تجد أحداً في انتظارها فإنه لابد أن يكونوا عرفوا بأمرها ويتربصون بها شراً " ولم يحصل شيء مما توقعت، كان الباب بريئاً مما ألصقت به والغرفة كانت ترحب بصمت. أطلقت نفساً طويلاً، خلعت برقعي وجلست أحدق في وجهي المسود رعباً وهلعاً، مغامرتي المجنونة انتهت بالفشل، أتراهم ذهبوا للبحث عني" [47].

و"زهرة" نفسها تتعجب مما تفعله وأن ما تجرى وراءه سراب وموت، فهي الفينة والأخرى تلوم نفسها مما تقترفه في عمرها وفي أهلها الذين تشمت فيهم الناس " أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ماذا بي لا أهدأ؟ لماذا صار يعجبني الركض خلف الموت والمستحيل فجأة؟ ماذا بيدي لأرفض وضعي هذا؟ هل أحمل صرّة ثيابي وأمضي بعيداً؟ إلى أين؟ هل اشتهيت العار في سن الوقار"[48] تساؤلات استنكارية وكأنها تجلد ضميرها الذي أعتاد الصمت وتحول في الوقت الذي من المفترض أن لا يسعى وراء المحظور.

وبعد أن تقرر كل شيء وتم شراء العبيد والذهب الذي كان منظره على حد قول زهرة "كافياً لأن يقمع كل تمرد، كافياً لأي امرأة لتعلن الطاعة. الآن وهذه الرزمة في يدي فقدت الأمل بإلغاء الزواج، هذا هو ثمن البؤس"[49] تنتاب زهرة موجة الحزن والأسى على ما سوف تكون عليه زهرة بعد زواجها ممن يصغرها سناً وحملته وهو صغيراً وتبدأ في موجة التساؤلات المتتالية دلالة على ما تعتريها من حيرة وتشتت فكري (الرغبة في الهرب والخوف على أهلها من العار) وعاطفي (حب سالم والحيرة لعل عبدالله وأهله ناس على غير ما صورته لها نفسها) واجتماعي (طبيعة معاملتها قبل الزواج كالحمار يعمل ليل نهار لخدمة الرجال ولا يحق لها الشكوى إذ ابنة الأصل لا تقول لا وبين معاملة الاهتمام بها كعروس تلبى كل مطالبها ولا تنهر) " في صدري انفعالات شتى، إني تعيسة وحظي مقطوع. ولكنني ربما أكون متحاملة، ربما يكونون أفضل مما صورت لي نفسي"[50].

وهنا يصدر صوت الضمير الداخلي في دعاء الله بأن يخفف كل هذا عن كاهلها وحضور صوت الضمير الداخلي هنا طبيعي جداً إذ أن النفس البشرية إذا ما غصت بالمصائب والنكبات من كل حدب وصوب كالسيل الجارف فإن الملجأ حينها الدعاء إلى الله العلي القدير وسؤاله ما إذا كان كل هذا اختبار منه وابتلاء أم عقاب وجزاء لشيء اقترفته النفس ولا يكفر عنه إلا بالابتلاء العظيم، زهرة في هذا المشهد " أتراك غاضب مني يا رب؟أتراك لهذا تفعل بي كل هذا؟ ولكنني مهضومة"[51] والجملة الأخيرة توحي بالاستدراك والخروج السريع من حالة التوسل لله بأنه حتى لو كان غضب الله على زهرة وابتلاءه بكل هذا فإنها مع ذلك مظلومة ومهضومة الحقوق لا حيلة لها ولا قوة فكيف فوق كل ذلك الظلم يغضب عليها الله ويتحفها بكل هذه المصائب.

وتستنكر زهرة من نفسها التغير الذي بدا في شخصيتها إذ لم تعد كما كانت بنت الأصل والفصل الصامتة على كل مهانة والقائمة بالطاعة " لماذا لم أعد الفتاة القديمة،

أرضى بالقسمة واسكن داري. ما بالي اتعب في تحليل كل شيء، لماذا لم أعد بسيطة أفكر في يومي وفي إرضاء العائلة، لماذا تتوتر عروقي في جسدي ويفز النبض عاليا عندما اكتشف استغلالي. يا إلهي كم يتعبني أن أكون مختلفة عن الماضي، وحدي أتحدى العيب، هكذا بعد ثلاثين عاما من الاقتناع، من التصديق. ماذا سيصير لو أنني اكتفيت بقدري، ما الجديد في زواج كهلة بغرير، مئات أخريات فعلنها وابتلعنها، ولكن كيف أصنع ما استنكرت طوال عمري. ماذا جدّ في الأمر بعد ثلاثين عام؟"(52).

ومن صور -ولاية في المنطقة الشرقية من عمان- تبدأ زهرة الرحلة إلى البعيد المجهول إلى حيث عاش ومات الحبيب الذي من أجله رفضت أية حياة أخرى، " الطيور البيضاء تبارك الرحلة بأصواتها المتمازجة ونشوة البحر، اليوم اترك عبدالله وعمي والثائرة عائلتي، حقا وفعلا، اليوم راحلة للبعيد حيث لا لغوولا يد تغتال أدنى حق من حقوقي المغتصبة. أمامي مشوار مضبب الرؤية وخلفي كل شيء بغيض، الأمواج تعلو عند خفوت اصوات المودعين على المرفأ والعيون تحت البراقع يطمسها الدمع، وأخرى يسكنها الحقد والغضب"(53).

وتدور الأحداث على سطح المركب في طريق الرحلة إلى أفريقيا، وتتجاذب النظرات زهرة من الرجال الذين على المركب "فالرجال لا يقبلون وجود حرمة في أماكن صعبة كهذه"(54) وقد سبق لزهرة أن تعرضت لها من أول خطوة تخطوها زهرة بعد أن هربت من النزل في نزوى بمعاونة سلطان ثم استمرت تطاردها في الموتر الذي تحرك من نزوى - بهلا- منح-المضيبي - وصولا إلى صور حيث نالت أشد اللعنات والشتائم التي لم تتعرض لها في حياتها في الجبل " لم يكلمني في حياتي كلها من ينعتني بكل هذه الأوصاف الكريهة، كنت عزيزة هناك اكثر، وكانوا يعرفون إنني ابنة شيوخ فلا يتحدثون معي إلا بالأدب والكياسة، لكن موقفي الضعيف يحملني على بلع كل تلك الإهانات المتتالية وسط ناس يساندونها" (55).

وتمر الأحداث في الرواية وتحبل زهرة بطفل صالح وتعاني الأمرين من سلطان الذي لم يكفه ما فعل بل هددها بأن أخاها قد استدل على مكانها وها هو قادم لأخذ الثأر من زهرة وماطلها مقابل إبعاد أخيها عنها أن يأخذ المزرعة وذهبها وأن يتزوجها. وبتهديدها تتنازل زهرة عن كل شيء " يا إلهي تمر الأحداث أمام عيني بكل هذه السرعة، زواجي من صالح وترملي كله في أيام معدودة، والسعادة والمال والسلطة كلها تتبخر في

لحظات..وبعدما ظننت للحظة أنني وصلت لقمة الأماني، جاء الماضي ليذكرني بأني شريدة بائسة وطفرة لا تدوم"[56] ويعاودها من جديد الشعور بالندم على تركها الجبل " ليتني ما تركتك يا جبلي المسكين، ليتك أغلقت عيني بترابك النقي ولجمت فمي، ولكن لا تجعلني أشعر بالندم، لست مخطئة والله ما أخطأت يا جبل، ما أخطأت بحق الأديان السماوية وبحق الأنبياء وبحق الوجود"[57].

3. لغة التفرقة العنصرية والتحقير

ويستيقظ صوت زهرة ترفض تبرير الضمير الداخلي وتفعّل ذلك الرفض في صورة " وبعصبية حشرت المصباح في الكوة الصغيرة داخل الجدار". ولكن يصر الضمير على الحضور في هيئة لعنات مستمرة وسباب لتلك المرأة التي سلبت منها سالم " وماذا جلبت له الأفريقية السوداء غير الموت"[58].

بهذا المقطع تحاول زهرة أن تخفف من حدة الموقف بأن تورد التركيب الدلالي الموشي بالتفرقة العنصرية "الأفريقية السوداء" لكي ترضي غرورها الداخلي الذي يؤكد لها أنه إذا كان سالم قد رفضها لمجرد أنها ليس لديها ما تعمل سوى الروتينية المملة في خدمة البيت فهي في ذلك أفضل من أفريقية سوداء جلبت له الموت الذي هو أشدُّ من روتينية الحياة اليومية. والمؤلفة بإيرادها ذلك المقطع التركيبي الدلالي تؤكد علي فكرة سائدة في المجتمع العربي بعامة على التقسيمات القبلية والعنصرية.

وتزاد حدة الغضب والتمرد لتبرير ضمير زهرة الداخلي وإيهام نفسها بأنها أحسن من تلك الأفريقية على الرغم من اقتناعها الداخلي بعكس ذلك بدليل هروب سالم وتركه لها في تركيب لغوي ملئ بثورة الغضب والتمرد ورفض كل شيء " وبنفاذ صبر، دفعني الغضب لأسكب كل ما في الدار من كاز، عندها فقط استجاب اللهب وبدأ في الاحتراق، رسمت النار ظلاً كبيراً لجسدي المتكوم بقربها، كان الظل يهتز ويغمق، يتحرك ويسكن، ظل يركبه الغضب مثلما صاحبته العجوز"[59].

وتنتاب زهرة موجة من الحقد والغيرة السوداء من تلك المرأة الأفريقية التي سلبت منها سالم "ويحي، أيحمل طفلك بطن آخر غير بطني؟؟" وتزداد درجة ندب الحظ في قولها " أحس بالغصة تكبس أنفاسي، أية متعوسة أنا!"[60].

ويدور الحوار بين الأب وأبناءه في غياب زهرة بشأن زواج سالم من امرأة أفريقية

ذات أصول من منطقة "إبرا" إحدى ولايات المنطقة الشرقية من عمان وتبدو المفارقة واضحة في الحوار بين معرفة أن "لا فرق بين الناس إلا بالتقوى" وبين العادة والمتعارف بين الناس في شؤون التفرقة العنصرية بين الحر والعبد، ترد تلك المفارقة في حوار الأب الذي من المفترض أن يكون القدوة في كل شيء وعلى الأبناء أن يتبعوا خطى أبيهم: " لكن خادمة؟ ترك الحرات من أجل خادمة". (61). مقولة الأب ذات دلالة استفهامية تعجبية والتي تصر على ضرورة التفرقة العنصرية على الرغم من أن الدين لا يعترف بتلك الضرورة إلا بالقدر الذي يقرره التقوى والعمل الصالح.

وفي تصوير مشهد السير إلى نزوى، تحفل الرواية بالحديث عن "الزطوط" وهمٍ طائفة من الناس تعارف المجتمع القبلي على الاعتراف بأقليةٍ نسبهم وأصلهم وتاريخيا جماعة "الزطوط" هم جماعة ذوحسب ونسب وهم ليسوعربا وإنما ينحدرون من جبل "الزط" في الهند لذلك فهم ينسبون إلى ذلك الجبل وليس لقلة نسبهم.

وصورت الرواية "الزط" من خلال استحضار شخصية "سلطان" الذي لا يتوانى عن بيع أبيه من أجل البيسة إذ أنه يعمل في تجارة بيع العبيد والسلاح من وإلى أفريقيا. وتواردت في نفس زهرة التساؤلات ما إذا كان هذا الزطي يعرف زوجة سالم في إفريقيا؟ وما إذا كان هو الذي سعى إلى ترحيل سالم إلى هناك. وعلى الرغم من كراهية أهل الجبل لا سيما أهل زهرة لهذا النوخذه الصوري إلا أنها تواجههم بحقيقة أنهم يشترون العبيد منه ومن غيره ويفعل ما يؤمر به حتى لو كان رد أخيها بأن " بيع العبيد ممنوع، أنه يسرقهم عنوة ويبيعهم في كل أرجاء الأرض، يحملهم إلى ظفار وعدن وصور، وكل مكان"(62) وتتكشف لزهرة حقيقة هذا النوخذه الذي أحضر خبر وفاة سالم وبأن له زوجة وطفل.

وفي سياق الحديث عن تجارة العبيد يدور الحوار بين زهرة وأخيها فيما يتعلق بِشراء لوازم العرس " بالمناسبة (والحديث لأخ زهرة) اشترى عمك عبدين آخرين، هنيئا لك، سيحف بك العبيد من كل جانب. وترد عليه زهرة -رافضة منطق العبودية مسترجعة مقولة أبيها التي ترى أن لا فرق بين الناس إلا بالتقوى- " عبيد! ألم تقل لي أن شراء العبيد محظور؟ ألم يقل أبوك بأننا جميعاً عبيداً للرب؟"(63).

ويدور الحوار بين سلطان -الزطي- وبين زهرة -الحرة- بشأن قضية التفرقة العنصرية إذ تتمسك زهرة بأن العبودية انتهت وأن لا فرق بين الحر والعبد في حين يصر

سلطان بأن الأحرار هم الذين أصروا على وجود العبيد لخدمتهم وقضاء حاجاتهم؛ إذ يقول معترضاً على رد زهرة أن التفريق بين العبد والحر حرام بأنها تؤمن ببعض الكتاب وتكفر ببعض، إذ كيف لها أن تحرم بيع العبيد وترى في هروبها من الأغراب واختلائهم بها ليس حراماً" تقولين حرام، أليس حراماً أن تهربين وتسافرين مع غرباء لا تعرفينهم؟ إن العبيد هم عبيد مهما حاولنا رفعهم، دائماً هم أقل شأناً منا، خلقهم الله عبيداً"[64].

وحين تصر زهرة على موقفها الرافض للعبودية يواجهها بأسئلة تقريرية ذات أسلوب ساخر ومنتقص من أبيها القبيلي رجل الدين، " وأبوك؟ (المطوع)، خطيب المسجد (القبيلي)، ألم يشتري مني عبدين العام الفائت؟ أصمتي يا حرمة، أنت نفسك لا تعيشين بدون العبيد، من يطبخ في أعراسكم؟ من يقوم بكل ما تتأففون منه"[65].

وتمر الحياة بزهرة فتنتقل إلي بيت آخر، فتمتلك مزرعة القرنفل ويقوم على خدمتها عبيد صغار وخادمة تقوم بأعمال المنزل الصغير المتكون من أربع غرف مؤثثة ومطبخ ومجازه، وتبدأ في ممارسة تجارة القرنفل التي منعت بيعه للسواحليين وفضلت أن تنقله إلى المراكب الأجنبية في المرفأ على الرغم من بعد المسافة التي سوف تتحملها الحمير. هذه الفكرة أثارت حفيظة السواحليين الذين اعتادوا على شراء القرنفل بثمن بخس وقامت على أثرها ثورة الأفارقة ضد الإقطاعيين فأحرقوا مزارع ومحاصيل القرنفل " لقد اشتعلت الحرب وانقض العبيد على سادتهم بغضب حارق"[66] فقد خسرت زهرة كل ما ملكته لكونها أحد الإقطاعيين الذين أصابهم غضب الأفارقة الفقراء وخسرت فوق ذلك كرامتها التي جعلتها تعرض الزواج من كتمبوا -العبد الأفريقي الأسود- وكان رده عليها بأنها تعترف بالفروق بين العبد والحر وقد تشدقت بها مراراً وتكراراً وهو الآن يرفض الاقتران إذ له فروقه الخاصة ولا يرضى أن يتزوج امرأة تبادله بشعبه، وفي ظروف الحرب وهروب أغلب من كان مع زهرة بما فيهم منيرة خادمتها المطيعة التي بقيت مع زهرة تقنعها بالهرب وإنقاذ نفسها من غضب الأفارقة وأخيراً تعلن نهاية زهرة بفقدانها كل شيء ولم يبق لها مكان تهرب إليه أو تأوي فيه سوى أفريقيا التي من أجلها تركت أهلها وجبلها فأين تراها ستذهب ويعاودها حديث الضمير "لو رجعت لبلدي لأخذوني من رأسي وطمروني بالتراب، كنت أحسب بأني نجحت في الهرب، لكنني غبية، لن يقولوا بطلة بل سافلة ماتت، والسافلات اللواتي يمتن كثيرات"[67].

وعلى الرغم من الرفض القاطع التي تصر زهرة على تأكيده تجاه موقفها من

التفرقة العنصرية إلا أن مع مرور الزمن وحركية الأحداث التي تطبع حياة زهرة بالتغير والتحول الجذري الملحوظ في بيان موقفها من تلك التفرقة نلاحظ أن زهرة ذاتها بدت مقتنعة وإن أبدت ما يخالفه وإن العبيد هم مخلوقون لخدمة الأحرار "ويح أمك يا عبد أتجرؤ أن تأمر بنت أسيادك؟"[68] وتتأكد في موضع آخر قرارة نفسها على أن ما كانت تؤمن به لم يكن سوى شعارات فارغة لا تقوى لا تحقيق شيئاً منها " هأنا أبدو أمام نفسي بطلة متخاذلة، أحمل كغيري شعارات شتى بمئات التعابير المعزية ولكنها قوليه لا يمكن أن تتحقق فعلاً." [69].

وتدفعها الرغبة في البقاء بأن تتنازل زهرة- ابنة الحسب والنسب- نتيجة ثورة الأفارقة التي فقدت فيها كل ممتلكاتها وتكون نهايتها بأن تتزوج من عبد صغير مثلما كانت خاتمة سالم وهنا تتنازل عن كل الفروقات التي تعترف بها وتتزوج بكوزي الصغير عارضة له خدمة أخواته التسع وأمه العجوز مقابل أن تبقى في أفريقيا.

4. لغة الحوار الخارجي: بين زهرة/ والآخر/ المجتمع:

حضور الصوت الخارجي الذي يتحاور مع زهرة في فرض الأوامر خاصة يتمثل في حضور صوت الأم الخاضعة للسلطة الذكورية هو الصوت الوحيد الذي تتحاور معه زهرة في بداية النص لكون الأم أقرب إلى أبنتها أكثر من أي شخص أخر قد تتحاور معه زهرة وكون كذلك المجتمع العربي القبلي يقيم علاقة قوية بين الأم والبنت للقواسم المشتركة بينهما. ولغة الحوار الخارجي مع زهرة لا يعني أن حرية إبداء الرأي للبنت قائمة بين زهرة وأمها وأحقيتها في ذلك مع الأم وإنما يؤكد الطاعة المفروضة على زهرة أن تؤديها بدون تردد "منذ متى البنات يقلن لا"[70].

- " زهرة أملي (الخرس) بالماء.
- أجل أمي.

في موضع آخر تتودد الأم إلى زهرة لتخبرها لا لتستشيرها بما قرره أباها بشأن زواجها:

- زهيرة..

وبتكنيك (الفلاش باك) تسترجع زهرة حينها أن التودد في مناداة زهرة بصيغة التدليل "زهيرة" شيء على غير المعتاد إذ أن في ذلك التدليل حوادث لها ذكريات اعتبرت

نقاط تحول في حياتها كيوم أبلغتها باختيارها زوجة لسالم " آه واستخدمت اسم الدلال الذي أحب، لم أسمعه منذ وقت طويل، نادتني به ساعة أخبرتني بوجوب انتظاري لسالم" وكيوم أصبحت فتاة ناضجة لا يجب عليها أن تقترب من الصبيان " وساعة بلغت الحلم عندما قعدت تصور لي الصبيان وحوشا، فنهتني عن اللعب والركض في الأزقة، علمتني وقتها كيف أتعامل مع الأمر بمنتهى السرية، كنا نتحدث كمن يخوض في سيرة عار، وكنت وقتها خائفة كثيراً، قلت لها ودموعي تتسرب لفمي:

- أمي أنني أدمي...

كنت أظنني سأموت، لكنها ابتسمت بهدوء، فعلت تماماً ما تفعله الآن وقالت:

- ما عليك لا تخبري أحداً، ضعي قماشاً نظيفاً واربطيه في خاصرتك.
- أنا خائفة لئلا أموت.
- لن تموتي لو ابتعدت عن الصبيان، سيقتلك أبوك لو رآك تلعبين
- ألن أموت وأنا أدمي؟
- أذهبي وجزي القت يا زهيرة، لقد كبرت." (71).

في الحوار السابق تتكشف لنا كيفية تعامل الأمهات بشأن التوعية التربوية فيما يخص التحولات الفيزيولوجية في البنية الجسمية التي يمر بها خاصة جسم البنت وتعرضها للتغيرات التي تصاحب بلوغ مرحلة النمو والاكتمال كالدورة الشهرية نتيجة لنضج الهرمونات. والأمر ذاته يختلف في مرحلة بلوغ الأولاد إذ التهليل والتكبير لوصوله إلى مستوى الرجولة الحقة " عندما بلغ أخوتي الحلم، كانت النظرة مهووسة بالكبرياء، نظرة تحمل مئات الزغاريد، وأخوتي لم يكونوا مطأطئ الرأس كما كنت، كانوا فخورين، رجال يضربهم أبي بزهو على ظهورهم وتتلقاهم أمي بالود والبشاشة" (72).

إذ أن الحوار الدائر بين الأم وزهرة يشف عن تخويف الأم لزهرة التي وصلت إلى تلك المرحلة من النضج بأنها قد تموت إذا ما استمرت تلعب مع الصبيان الذين هم أساس الخطر للبنت في هذه الفترة وقد تموت كذلك إذا ما رآها أبوها تلعب كعادتها مع الصبيان. فالتركيب "لن تموتي لو ابتعدت عن الصبيان" تركيب يشي بنفي الموت نفيا مطلقا إذا ما أرتبط بالبعد عن اللعب مع الصبيان. إذا فتحقق الموت يأتي من جراء اللعب مع الصبيان فقط لا غير دون أن تتطرق الأم إلى حقيقة المرحلة وما هو المفترض على

زهرة أن تفعل ما إذا لعبت مع الصبيان وما هي كنه هذه المرحلة العمرية وما قد يحدث مما يودي بها إلى الموت. وكطبيعة المجتمع العربي القبلي وانعدام التوعية التربوية فإن تعامل الآباء والأمهات في تضليل الحقائق هو السائد في تربية الأبناء إذ يصرون على تصوير كل شيء على أنه محظور ومسكوت عنه ومن العيب التطرق إليه وضرورة التمويه. وللتأكيد على إثبات حقيقة نفي الموت يأتي تساؤل زهرة الاستنكاري والاستغرابي من إقناع الأم الغير منطقي " ألن أموت وأنا أدمي؟" وأكدتها بإيراد الجمل التالية "عرفتُ أن الأمر منتشر بين البنات، عرفت لماذا كبرت، وعرفت أنني أعرف أكثر عندما لا تكون أمي معي، وأن الأمر ليس عاراً أو موتاً كما صورته لي"[(73)].

وتنكص مرة أخرى تسائل نفسها عن ماهية البحر الذي من أجله تركها سالم ورحل بعيداً: "ما البحر؟!! ..أهذا كل شيء، أهذا هو البحر" استغراب نابع من ردة فعل زهرة تجاه أبيها الذي وجهت إليه تساؤلها عن البحر فلم يكن رده سوى أن البحر "ماء مالح وفير، ملئ بالسمك"[(74)]. إجابة تشي بالتحقير والتقليل من قيمة البحر الذي يتشوق سالم لرؤيته منذ صغره وغرق فيه حين رحل إليه.

وتأكد الرواية على حقيقة يصر عليها المجتمع القروي القبلي أن لا أحقية للبنت أن تدلي برأيها في شؤون حياتها وأن الرأي الأول والأخير للسلطة الذكورية " لستُ شاه ..أنا لستُ شاه .. تُذبح الشياه ويبقى التيس، التيس مثلي بألف شاه"[(75)]. حتى مسألة الهروب إلى الذات الداخلية واللجوء إلى الذات والتفكير مرفوضٍ ويعد عيباً "البنت التي تسرح تريد زوجاً"[(76)] وحتى الضحك من فرط الألم يعد مشيناً للأخلاق " أصمتي، سيسمعك أبوك وسيأتي ليصفعك، إشش..."[(77)].

دائما لغة الحوار الخارجي القائم في الرواية بين الأم وزهرة يحمل صيغة إجبار زهرة على قبول الأمر على علاته وما عليها سوى الانصياع لما يقوله أبوها وأخوتها وما يقررانه بشأن حياتها، ففي الرواية نجد دلالة قوية على ثيمة ظلم البنت في إجبارها على الزواج ممن يصغرها سنا؛ إذ تتأكد هذه الدلالة حين تم القرار بزواج زهرة من عبدالله أو عبود ذلك الذي يصغرها بسنوات كثيرة جن جنونها ولم تدر أ مزاح كل هذا أم أن أمها تقصد عبدالله آخر. تحاور زهرة نفسها باستنكار شديد ما قرره أبوها: " توقف قلبي عن النبض فجأة، وأصابني شلل غريب، أعدتُ عبارتها مراراً ريثما استطعمها في فمي، عبود؟ هل تقصد الطفل الذي حماته وهو في اللفة؟ ابن الثمانية عشر ربيعا؟! هل تمزح؟! أ لعلها

أخطأت العبدالله المقصود؟ ربما عبدالله أخر من أعمامي، المتزوجين لا بأس، ولكن ليس عبود." (78).

وفي مسار تحرك مجرى الأحداث نحو نقطة التحول في هروب زهرة مع النوخذه الصوري " سلطان" إلى أفريقيا، يدور الحوار الهامس بين الخادم الأسود الذي سوف يدلها إلى مكان إقامة سلطان وبين زهرة التي تتجاذب في داخلها دوافع خوف كالمارد يسيطر عليها ورجفة قاتلة من انكشاف أمرها لأهلها وما قد تلاقيه من موت محتم بطعنة خنجر من هذه الخطوة القادمة عليها وبين شعورها العارم بالرغبة في إنقاذ نفسها.

هذا الحوار يوحي بلحظات مجنونة ستدفع زهره في كلا الأحوال الثمن إذ أنها مطاردة بعامل الزمن القصير الذي لابد لها أن تتصرف فيه بحزم وسرعة وإلا فإنها ستقع في أيدي لا ترحم لكل من سولت لها نفسها – وأؤكد على صيغة سولت لها وليست له إذ أن المجتمع قائم على السلطة الذكورية- الهروب وإذا ما انكشف أمرها " أظنني لو ضعت فسيمزقك رجالنا لسماحك لي بالخروج وحدي." واللحظة المجنونة التي وضعت زهرة نفسها ووضعت الخادم الفقير أمامها لم تكن باللحظة الهينة إذ قد تطير فيه أعناقهم. وعلى الرغم من خطورة الموقف فإن نوازع زهرة تتصارع داخلها أبعد هذا العمر من الصمت والخضوع تعرض نفسها للقيل والقال وتعرض بأهلها للفضيحة وكسر حشمتهم واعتبارهم بين الناس؟؟! ألا يمكن لها بعد هذا العمر أن تعيش باقية عمرها بصبر ومواصلة للاستسلام التي اعتادت؟ ولكن لماذا يطلب منها أن تتحمل فوق ما تحملت ألا يكفي ما أضاعت من عمر في انتظار للحبيب الذي قرر أهلها أنها له وعاشت عمرها تنتظره بشوق ولهفة على أمل أن يحقق الأمل الذي زرعه أهلها فيها؟! لا يمكن لأي أحد أن يلوم زهرة على فكرة الهروب التي راودتها إذ لم يعش أحد وضعها ، وعلى الرغم من تنفيذها لفكرة الهروب التي لم تجن منها سوى الندم والتشرد إذ بتمردها فقدت كل شيء، فقدت الملجأ الذي كان يؤويها وفقدت المزرعة ومحاصيل القرنفل وكذبت كل ما كانت تدعيه من سيطرة وملكية واعتزازها بحسبها ونسبها.

والظلم الأكبر الذي سيقع بعد أن تتحقق لزهرة رغبتها في الهروب سيناله العبد الفقير الذي بالفعل أظهرت الرواية من خلال تصوير للمصائب التي يقع فيها أمثالهم ضحايا للأعمال التي يقوم بها الأحرار من أولاد الأصول الذين يضيقون ذرعاً بقوانين أجدادهم البالية، ويضيق العبد ذرعا بزهرة التي تريد توريطه سواء نجحت في تخطيطها

أو فشلت فالجزاء الأكبر سيقع عليه "سيدتي أنت تريدين توريطي، يا ربي ليس هذا هو الاتجاه الصحيح لذلك الوغد"[79] . ثم أخيراً يدلها على مكان سلطان الذي اعتاد أن يجده فيه " تلك هي الصندقة التي يقطن فيها سلطان، ستجدينه كالدجاجة هناك رجاله ينامون معه أيضا، ليتك تغيرين رأيك ونعود للنزل"[80] هل سوف تتراجع زهرة عن قراراها بعد أن أوصلها تفكيرها إلى المنقذ الذي يعلم حقيقة سالم وما إذا كان سوف يعينها على الهرب مثلما أعان سالما من قبل. لا أظنها تفعل خاصة بعد أن واجهت العبد بجبنه في حين أنها ترتعد خوفا فهي تقرر ولا تستفهم وتقرير يؤكد خوفها هي لتسقطه على العبد " خائف منه؟ ويرد عليها بإجابة تشي بأنه خائف لذلك فهو يقترح عليها إذا كانت تسخر من خوفه أن تذهب هي إليه وتتركه يراقب المكان " اذهبي إليه، سأنتظرك هنا.

وتتأكد حقيقة خوفها الذي يعتصر كيانها في تكرار أداة النفي "لا.. لا.." وكأنها منزعجة من سؤاله أن تذهب هي، فيكون ردها ردة فعل طبيعي للصاعقة التي أنزلها العبد على زهرة كيف لها أن تذهب إلى مكان سلطان بنفسها ولا تقوى حتى على المشي إذ هذا قمة الجنون " أذهب وقل له أولا أني أريد الحديث معه، ثم أبق معي ريثما أنهي حديثي معه، أتفهم؟ دلالة على شدة الخوف وكأن زهرة تتصرف من خارج شعورها ووعيها فهي لا تعي أي جنون قادها إلى هذا الوضع الذي لم تكن تتخيل نفسها يوما فيه " زاد إحساسي بالخطر مع تردد الخادم، لكنه مضى بسرعة متذمراً، وقفت لا أقوى على النظر حولي، لا شك أن الرجال في طريقهم إلى النزل الآن، يجب علي أن أعود أنا لا أقوى على التمرد الأخرق، نعم.. نعم، فلأعود" ...[81] .

ولكن رغبتها في كسر حاجز التمرد الذي أجتاحها بدأت تعاودها من جديد فحقيقة زهرة غير معتادة على التمرد وقرارها بالعودة تأكد من ترديد "نعم ..نعم فلأعود" وكأنما قدر التمرد قد كتب على زهرة أن تبقى ملازمة له حين همت بالرجوع فما كان لسلطان إلا أن يدخل مسرح الأحداث بدون سابق إنذار إذ أن الخادم أستغل حديث الضمير الداخلي لزهرة الذي أرغمها على الصحيان مما هي فيه من جنون ويقطع هنا صوت سلطان مشاعر تأنيب الضمير عن الاستمرار " قال لي ذلك الخادم الأحمق أنك تودين الحديث معي.."[82] ويتأكد جبن زهرة ورهبتها من موقف سلطان الذي أشعرها بحقيقة الموقف وإن كل ما أقدمت عليه ليس لعب عيال وإنما حقيقة تتأكد مصداقيتها من حضور شخصية سلطان " انتفضت بكليتي بعد أن وقعت عينيّ على الرجل الغريب أمامي، زادتني

هيئته تصلباً وارتباكاً، ويحي، لا يشبه هذا الأسمر الجميل أية صورة مما توقعت، وهذا يربكني إلى حد الموت" وتتجمد زهرة مكانها دون أن تنبت ببنت شفه، ويتعجب الرجل من كل الخوف الذي يعتري هذه المرأة التي سعت إلى الوصول عليه ويكرر عليها استغرابه " هل أخطأت؟ ما بالك تنظرين إلى بكل هذا الخوف يا امرأة؟" " هذه هي؟[83] شعور قارص ينتاب زهرة "وددت لو عدت أدراجي بسلام، أو أن الأرض ابتلعتني إلى جوفها قبل أن أقابل هذا الرجل المخيف"[84].

وتبدأ لغة شد الأعصاب والسخرية والتشمت ببنات الأصول البيض والجميلات ذوات العيون الخضر وهي لغة تثير في زهرة حنقاً شديداً على نفسها التي رضت لها بكل هذا المهانة التي تأتي على لسان حقير كهذا " مثل الفضة، ماذا تريدين؟ بحسب علمي، لم نلتق قبلا؟ أيها العبد المحظوظ، ألا يكفيك أنك صرت ترافق جميلات الدنيا في كل مكان، أين تجد هذا في بلدك الفقير!.. تكلمي يا حلوة، لماذا تنتفضين؟ لو علمنا بمقدمك لنثرنا ماء الورد في السوق"[85]. وتزداد لغة السخرية حين يدور الحوار بين الطرفين بعد أن أتحفها سلطان بوابل من الشماتة فلم تجد بداً من الرد عليه وطرح مبتغاها " لا وقت عندي جئتك في خدمة" فيجيبها ونغمة السخرية ما زالت في لغته " لهذا تهتزين بأكملك، لا أقدم خدمات إلا نادراً.." وكأنه بالقفلة تلك قد أوحى لها أنه لا يعمل بالمجان لذلك تعرض عليه زهرة أن تدفع له ذهباً جديداً حتى قبل أن يعرف ما هي الخدمة وكأنه على يقين تام أن الخدمة ليست بالهينة وأن ابنة شيوخ مثلها لا تقصده في أمر بسيط لذلك دارت في خلده الوساوس كأن تكون هاربة من عار ولا تريد أحد أن يكشفه " عروس فارّة من ..عار؟" وترده ناهرة إياه بأن لا يتمادى في سرد العيوب التي قادتها إليه " حاشا لله، أنا ابنة عم سالم أبن الشيخ سعيد بن سالم و.."[86] وإن ما جاء بها إليه ليس سوى الرغبة في الرحيل من هنا، ويجن جنون سلطان إذا كانت ابنة شيوخ فمما تهرب إذن " مم تهربين وأنت عروس مكرمة؟ من عار سيكشفه العرس!" هذا الاحتمال الذي قد يجعل فتاة تهرب ليلة عرسها، وتستنكر عليه زهرة هذا الاحتمال " لا.. لا" ويزيد عليها اللوم ويصارحها بخطورة ما هي قادمة عليه وما تعرض نفسها "انظري إلى نفسك كيف ترتجفين، أنت مرعوبة، ومع هذا تغامرين بحياتك، ألا تعرفين ماذا يعني غضب الشيوخ؟ آخذك؟ مجنون أنا لأجلب لنفسي المشقة والموت؟[87].

وتزداد نبرة الاستهزاء والشماتة على لسان سلطان حتى أشعرت زهرة بالمهانة

والاحتقار "أحسست من جديد لحظتها كم أبدو حقيرة مقارنة مع جنسه المتعالي، ذرة غبار في الضوء، ساقني الندم إلى اليأس، ولعنت كل تلك الأفكار المريضة بالثأر، كم أحس بالخجل"[88]. ولم يختف حضور سلطان من الرواية بعد أن رفض أخذها معه ومساعدتها على الهرب خوفا من أهلها الشيوخ بل يزداد حضوره ويتأكد القول الذي قيل عنه بأنه "يبيع أبوه من أجل البيسة" وها هو قد جاء بعد أن تسلمت زهرة صرة الذهب من عمها يساومها في الحصول على صرة الذهب مقابل أن يخلصها من الزواج من عبدالله ويعينها على الهرب .

- أين الذهب؟
- ما الذي غير رأيك؟ هل صرت محتاجاً للمال بلحظة؟
- نعم بحاجة ماسة للمال." [89]

وبحضور سلطان من جديد أحيا في فكر زهرة الخطة الشيطانية التي فقدت الأمل في تحقيقها بعد أن رأت صرة الذهب التي سلمها لها عمها، إذ لم تعد تصدق بأن هذه الفكرة عاودتها بفضل هذا الشيطان الماكر " لا أصدق أنني عدت أخطط للهروب من جديد، برغم إيماني أنها مغامرة لا تحمل في طياتها غير الموت والعار"[90] وهنا يبدأ القرار فالرحيل غداً "أتريدين الرحيل أم لا؟ لا تطولي في الحديث، لا أريد مشاكل من البداية" [91] وتحاول زهرة أن تتنصل من حقيقة الهرب بأن تواجه سلطان بأنها تشك في ذمته "وحدي لا أريد الموت، لكنني لا أأمن منك؟.. وما يضمن أنك لن تستولي على ذهبي وتتركني؟"[92].

وتبدأ رحلة تقرير المصير الذي سوف تستمر عليه أحداث الرواية إذ الهروب هو المنقذ من وقوع زهرة ذليلة في أيدي بيت عمها، ولكن أ واثقة زهرة من أن سلطان لن يخذلها ويغرر بها؟ على العموم ليس من حل لديها سوى الهرب الليلة، تبدأ الهواجس والتردد في اعتصار مشاعر زهرة المختلطة بالحنين للجبل وأهلها وهو حنين لرحلة لم تبدأ بعد وكأنها على يقين تام بأنها إذا ما بدأتها فلن تتراجع ولن تنكص إذ لو حدث ذلك فالموت نتيجتها المحسومة " الليل يزحف زحفا على أنفاسي، في شعور خوف وذنب، الشعور الذي توقيت لزمن طويل، ها أنا مسكونة به.. ماذا لو كذب النوخذه عليّ؟ ماذا لو وجد المال الذي يمنعه من الاعتماد عليّ؟ أيتركني للمشوار الأخير إلى الجبل؟ ليته ما جاء كنت قد بدأت ارضخ للأمر، ها أنا عدت لحالة التوتر السقيمة، الشيطان سكنني وصار يعبث

برأسي ويرجّف يدي.. لم أشعر إلا اليوم بارتجاف عظام ساقي من الصميم.. قريباً سأبكي لفرط ارتباكي وترقبي، أمضٍ لشأنك، أنا لا أستطيع التماسك ورسم مظهري القديم، كم أنتفض توجساً وخوفاً، لماذا تأخر القرصان البغيض "[93].

ويمر الليل ويباغت زهرة النعاس، وما كادت حتى شعرت بوكزة قوية كانت هي وكزة سلطان التي بدأها " لعنة الله على من وثق بالحريم" دلالة على تأكيد سلطة الرجل وإن لا مكانة أو قيمة للمرأة أو الحريم. وفي غفلة الأهل وسباتهم العميق وتكميم الخادم الذي يحرس مدخل النزل يتم جر زهرة بأصابع حديدية وفي لحظة تنفيذ المهمة تتراجع زهرة معلنة عدم رغبتها في الهرب وأنها تراجعت عن رأيها ولكن هيهات لسلطان أن يتراجع عن صرة الذهب التي أغرته وأجبرته على تهريب زهرة على الرغم من خوفه ومجازفته بالموت "سار بي في زقاق ضيق مخيف، وقفت عند المدخل مترددة، وتبعته بآلية، لقد وصلت للطريق الذي لا رجعة منه. كان الزقاق طويلاً وكأنه بلا نهاية، رأسي ثقيلٍ وأسيرٍ متعثرة فأرتطم بعلب الصفيح المترامية على طول الممر وسرعان ما تصدر صوتاً عاليا يثير غيظ مرافقي: امشي بهدوء يا ابنة ال... "[94].

5. لغة الوصف

لا يخفى عن القارئ أن الرواية تستند علي لغة الوصف في تصوير الحياة اليومية للبيت العربي في فترة الرواية من الناحية التاريخية والاجتماعية من حيث حقيقة التعامل خاصة بين الرجل والمرأة سواء بين أفراد الأسرة الواحدة أو مع الأقارب والأهل أو مع العبيد. وكذلك تزخر الرواية بوصف تقريبي للحياة اليومية من ناحية تجهيز الطعام وإعداده وتقديمه للذكور والقيام على خدمة وإحضار مستلزمات البيت من الماء والقيام بأعمال الزراعة التي محصورة أغلبها على المرأة دون الرجل إلا ما أحسنت به يديه.

لغة الوصف تلك نراها على سبيل المثال لا الحصر في: " رائحة (الرخال) تعبق في الحوش الرابض أمام الدار، ... وضعت صينية الخبز على الحصيرة وغطيتها (بالشت). عليّ بالخطوة الثانية في مشوارٍ اليوم المكرر، وضعت (الهاندوة) على رأسي ومشيت متثائبة نحو البئر، كان وحيداً هو أيضاً، عدا من أناشيد هوام ساهرة تعلن وجه النهار".[95]

وتقطع ذلك الحوار المؤنب إلى لغة الوصف لتستكمل ما بدأت به "خطواتي ثقيلة والهاندوة الممتلئة على رأسي ترشني برذاذ منعش"[96].

وفي نطاق لغة الوصف، تصف زهرة وعورة الطريق من الجبل إلى نزوى في صحبة أبيها وعمها (أبو عبد الله) وأخيها علي لشراء الذهب ومستلزمات العرس، في البداية تنتقد زهرة المظاهر الاجتماعية الكاذبة" المسألة مظاهر سخيفة، فقبل ساعات فقط كنت أخدم كالبغل جيئة وذهاباً، أستيقظ فجراً ولا أتوقف حتى الليل، شيء مضحك أن يرشوني بهذا الدلال الكاذب، أعرف يقيناً أن ثالث أيام العرس هو بداية أبدية لعمل الحمار في بيت عمي"[97].

وتمتد لغة الوصف إلى وصف كل من عم زهرة وأبيها ودلالة هذا الوصف ينمُّ عن تصوير شخصية كل منهم، إذ تصف زهرة جبروت العم وضعف إرادة الأب في حضور الأخ الأكبر " بدا عمي مارداً جباراً بجوارٍ أبي ضئيل الجسد، وبرغم أنه يكبر والدي بأكثر من أربعة أعوام إلا أنه يبدو أصغر سناً بودجيه المنتفخين المحمرين وبشرته البيضاء المصقولة، وتلك الصبغة الداكنة الرصينة التي يوصي بها شهرياً من نزوى فتزيده شباباً. أما أبي المسكين فهو لا يجيد صقل بشرته السمراء المجعدة ولا تفيده الحناء الرديئة المبقعة على رأسه في طرد منظر الشايب منحني الهامة."[98]

وتنتقل الرواية إلى وصف وعورة الطريق الجبلي لتقدم لنا صورة واضحة عن الطبيعة الجبلية والمشاق التي يتحملها الناس من أجل حصولهم على المواد الغذائية وبيعهم العسل الماشية التي يربونها في بيوتهم ثم لبيعها في نزوى مقابل شراء حاجاتهم المنزلية وغيرها في تلك الفترة الزمنية " الطريق تتخذ مسلكاً منحدراً وشديد الوعورة، والبغل يتلكأ في مشيه الحذر متفاديا الصخور الناتئة وشجيرات الشوك. المزارع المنتشرة على سفوح الجبل تبدو من البعيد أصغر بكثير مما يفخر به أصحابها أما بيوت الطين بأسقفها النخيلية فقد بدت متراكبة على بعضها وبانت على سطوحها الثياب المنشورة جنباً إلى جنب مع الليمون وأعذاق الرطب الملوحة بالشمس" ولكي تهدئ زهرة من ثورة التمرد والغضب على المظاهر الخادعة ومن تحملها مشاق ووعورة الطريق الجبلي تتغنى بشموخ وصلابة وعلو الجبل الذي عاشت فيه وتستدرك ذلك الشموخ في الجبل باستمراره في الحفاظ على الإرث القديم الذي لا يرحم "جميل أنت يا جبل. جميل بكل هذا الكبرياء الرشيق وهذا العلو الشامخ، لكنك مجبول على إرث قديم لا يرحم"[99].

والرواية بالفعل تعد مصدراً توثيقياً لمظاهر الحياة في الجبل والمناطق الداخلية الجبلية من عمان فهي تسجل طبيعة الحياة اليومية كجلب الماء وغسيل أواني الغداء

والملابس من الفلج ورعي الأغنام والماعز وبعد أوقات الشغل اليومي تجتمع النساء في بيت إحداهن لتناول القهوة أو الفوالة. وتصور الرواية كذلك مشاهد تعليم الأطفال ذكور وإناث القراءة وتجويد وحفظ القرآن الكريم وصورة المعلم الكبير السن الذي بيده سوط نادر ما يسلم منه أحد. وحين تتذكر زهرة المعلم أحمد في سياق دعائها لله أن يخلصها ويرحمها تستحضر ما قد تعلمته من المعلم أحمد في خطابها إلى الله " أنك تساعد المقهورين،، فإذا كنت ترحمني فلماذا تزج بي في الهموم"(100) تتذكر كذلك شجرة الغاف التي طالما استظلت بظلها الوارف، تصف بدقة تلك الأيام التي رسخت في ذاكرتها " يعترينا الخوف من سوط المعلم كبير السن وزوجته زيانة الغمشاء، في أحضان جزء عمّ، نتابع قراءة المعلم بانتباه لئلا نذوق السوط اللاذع مجدداً، أما سالم فكان الأفضل كعادته، ترتيله حلو مهيب، وله ذاكرة لا تخيب لهذا لم يذق السوط، بينما ضربت في قدمي مئات المرات، لكني لم أحقد على معلمي، أحببت القرآن أسفل شجرة الغاف وتعنيف الغمشاء في آخر النهار، لذلك لم يبقوني طويلا تحت الشجرة"(101).

وفي مجال وصف مشاق الرحلة إلى أفريقيا المليئة باستهجان وجود امرأة بين جماعة رجال يتغامزون فيما بينهم ويتوددون في التقرب إليها كل منهم يحاول لفت انتباه زهرة إليه والتي تشعر بنوع من الارتياح في إثارة اهتمامهم وفي تجريبها نوعا من المغامرة والرحيل إلى المجهول " حلو أن تغيب يكون القادم مجهولا، متوتراً بالجديد، وكأنني في قصص الحوريات، شقية تبحث عن السعادة"(102).

وتزهو زهرة بنفسها إذ أصبحت ترى في نفسها قيمة لم ترها من قبل إذ لم يبد أحد من أهل الجبل إعجابه في زهرة والتغزل في جمالها الذي كان مختفيا تحت البرقع الأسود الذي لم يكن يشف إلا عن عيون خضراء أما اليوم فالوجه مكشوفا أمام الأغراب؛ إذ لا أحد يعرف من هي ومن أين أتت وكل ما يعرفونه أنها قريبة لسلطان "أحس بالعار لوجودي وحدي في الموتر المكتظ بأجساد البحارة النائمة، هكذا خجل يرعش ساقي بحدة ومبالغة لم أعتد زج نفسي بين الرجال، بالأخص الأغراب، أشعر بالغربة ودوار... فقد نما لدي إحساس المراقب، عيون نصف مفتوحة، بنفسي ضبطت سائق الموتر يلاحقني بنظراته من المرآة الكبيرة أمامه"(103).

ويتخلل الطريق محادثات تدور بين البحارة وسلطان تتعلق حول زهرة وما هي صلة القرابة التي تجمعه بها أهي عشيقة هاربة معه؟ وتتكرر المناوشات بين البحارة ومحاولة

تفهم حقيقة المرأة الموجودة بينهم واختلاسها بنظراتهم "تخطيت البحارة الذين كانوا ينهشونني بأعينهم وأنا أمر وسطهم..التمسوا بنظراتهم، التي لم تكن ما اعتدت، رأسي وجسدي وملابسي وحتى أطراف قدمي، نظرات تعريني قدام نفسي وتظهرني هوجاء معرضة لكل شيء عدا الاحترام"[104]. وهنا بدأ الشعور باحتقار النفس والشعور بالمهانة تصيب زهرة بين جماعة البحارة ذووالرائحة المقززة.

وما أن بدت مقديشو تظهر للبحارة حتى ارتفعت أصواتهم بالتهليل والتصفيق في حين لم يخالج الفرحة زهرة بل شعرت بالغربة والوحدة بين أناس لهم أهل ومعارف يستقبلونهم بالأحضان ويفرحون للقائهم على عكس زهرة التي تركت أهلها هناك " ازداد تكوري في الموضع والأقدام تمر حولي غير عابئة تكاد تدوسني وتهرسني تحتها، كانوا محمومين بالوصول لشاطئهم الأول... وتذكرت تماماً ما كنت أحس به وقتها ذات الشعور الذي أصابني قبل عشرين عاما أو أكثر، صبية في الفلج بثياب ترضخ بالوحل والبول، بريئة وسعيد يرشني برذاذ الماء العذب.."[105].

وما أن رسا المركب حتى بدت وفود البحارة في الهبوط لأداء روتين التحصين الذي اعتادوا عليه كلما نزلوا أفريقيا لكي يقوا أنفسهم من وباء السل المنتشر بين الأفارقة، وهنا يظهر التناقض الحاد في شخصية زهرة بين وجودها لفترة طويلة بين رجال أغراب واختلاطها بهم طوال فترة الرحلة البحرية ليلاً ونهاراً وبين رفضها التحصين الطبي لمجرد أنها لا تريد كشف ذراعها للأغراب. ولعل التفسير الوحيد لذلك هو الخبث والمكر الذي أبدته لسليمان الطباخ لكي تثير اهتمامه وتجذبه بخوفها المصطنع "ولم أكن خائفة بالمعنى الذي أسبغته، كنت فقط أحب أن أراه يخدمني من بؤبؤ عينه، يركض لاهثاً من أجلي.."[106]. ولتأكيد ثيمة الخبث والدهاء التي تلبست زهرة لجذب سليمان إليها سؤالها له" هل أنت متزوج يا سليمان؟" وحين كان جوابه بالنفي وبأنه كان منذوراً له أن يتزوج ابنة عمه التي طال انتظارها له وحين يئست تزوجت من أخيه، ولكن زهرة كانت تجس نبض سليمان إذا كان يريدها؟ فيجيبها بالنفي وهو في قرارة نفسه يود أن يرد عليها بالإجابة التي تريدها هي ويعرف ردة الفعل داخل زهرة.

وتصف زهرة لحظة وصول المركب إلى المرفأ الأفريقي بعد أن تجاوزت الخوف من التحصين بمعاونة سليمان وبعد أن اكتشفت حقيقة سلطان الذي يعمل على تهريب الأسلحة داخل علب السمك المملح.

وتصل بزهرة حالة من الإحباط والشعور بالاحتقار بتذكرها سالم الذي أغرقه البحر ومن أجل تنفيذ الهروب كان البحر هو المنقذ لها في نفس الوقت "أ حقيرة أنا وحقيرة جداً ربما كما أتصور؟ ولكنه تكويني هكذا عشت وسأعيش، وكأي ناقص، مخلوق خلق بالتكوين المحيط لا يمكن له أن يغير شيئاً من بداهيته، لا يمكن لي أن أصبح خيرة بين يوم وليلة بل حتى في دهر أو في دهور، وما عشته حتى الآن حقبة إحباط، عمري ثلاثون عاما، ثلاثون نائحة، وما أزال فتاة حمقاء تحلم بابن عمها، برغم الموت والعائلة والخنجر، سالم كان نقيضي وأنا لا أعيش إلا مع النقيض. البحر من جديد بمساحاته الشاسعة وأمانه الغريب، لماذا لم أخافك ولم أغضب منك، وأنت سرقت الأحلام والعمر"(107). ويخالج زهرة دائما شعور بالخوف من خيانة البحر الذي خطف منها الحبيب، فيا ترى هل سينتقم منها مثلما انتقم من سالم الذي ترك أهله وناسه " أتراك يا بحر الغضب، تنتقم مني يوماً لأني جلبت العار لناسي أو لأنني سلمت من خنجر شرف ثائر، لا..لا أظن أن هذه الموجات الناعمة تعرف شيئاً غير الحب. وأنا؟ هل عرفت الحب؟ أتراني خلقت حاقدة بالفطرة؟ لا أظن أنني خالية من الحس، أنا مخلوق مجنون أناني ولكنني متأكدة بأنني عرفت الحب"(108).

6. خلاصة:

تخلص هذه الرواية كنموذج للنصوص الروائية النسوية الخليجية التي تعبر بلغة وبصوت الأنثى الخاضعة للمجتمع السلطوي لأنه مجتمع ذكوري عن الرغبة الثورية في الخروج من دائرة السيطرة الأبوية والرغبة في إثبات الذات من خلال الشعور بالأنا. إلا أن الرواية من خلال الأحداث والأمكنة التي تتنقل فيها بطلة الرواية "زهرة" تثبت أن كل المحاولات للتحرر من سلطة المجتمع هي محاولات فاشلة وإن المرأة/ زهرة لا تستطيع العيش لا فعلياً ولا ذهنياً خارج حدود المجتمع والأب وسالم و الأخوة الذين يظل حضورهم متمركزاً في ذهنية زهرة. ورغم محاولاتها الدائبة للعيش باستقرار نفسي تداهمها دائما فكرة العار والفضيحة لكونها تمردت على الواقع وكسرت سلطة الذكورة وإن الخروج من ظلمة المجتمع وقوانينه الصارمة هو دخول في ظلمة أخرى هي ظلمة نظرة الآخر/ المجتمع الذي تتنقل فيه كالسفينة وأفريقيا ..إلخ.

الهوامش

(1) بدرية الشحي، الطواف حيث الجمر. عمّان : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999. ص12.
(2) المرجع السابق، ص104.
(3) المرجع نفسه، ص18.
(4) المرجع نفسه، ص18.
(5) المرجع نفسه، ص18.
(6) المرجع نفسه، ص18.
(7) المرجع نفسه، ص89.
(8) المرجع نفسه، ص19.
(9) المرجع نفسه، ص22.
(10) المرجع نفسه، ص22.
(11) المرجع نفسه، ص23.
(12) المرجع نفسه، ص23.
(13) المرجع نفسه، ص11.
(14) المرجع نفسه، ص24.
(15) المرجع نفسه، ص29.
(16) المرجع نفسه، ص30.
(17) المرجع نفسه، ص32.
(18) المرجع نفسه، ص32.
(19) المرجع نفسه، ص33.
(20) المرجع نفسه، ص114.
(21) المرجع نفسه، ص130.
(22) المرجع نفسه، ص132.
(23) المرجع نفسه، ص163.
(24) المرجع نفسه، ص161.
(25) المرجع نفسه، ص166.
(26) المرجع نفسه، ص167.
(27) المرجع نفسه، ص168.
(28) المرجع نفسه، ص193.
(29) المرجع نفسه، ص94.

(30) المرجع نفسه، ص105.
(31) المرجع نفسه، ص7.
(32) المرجع نفسه، ص8.
(33) المرجع نفسه، ص8.
(34) المرجع نفسه، ص9.
(35) المرجع نفسه، ص9.
(36) المرجع نفسه، ص14.
(37) المرجع نفسه، ص11.
(38) المرجع نفسه، ص58.
(39) المرجع نفسه، ص61.
(40) المرجع نفسه، ص61.
(41) المرجع نفسه، ص38.
(42) المرجع نفسه، ص38.
(43) المرجع نفسه، ص38.
(44) المرجع نفسه، ص39.
(45) المرجع نفسه، ص39.
(46) المرجع نفسه، ص39.
(47) المرجع نفسه، ص39.
(48) المرجع نفسه، ص40.
(49) المرجع نفسه، ص44.
(50) المرجع نفسه، ص45.
(51) المرجع نفسه، ص45.
(52) المرجع نفسه، ص82.
(53) المرجع نفسه، ص106.
(54) المرجع نفسه، ص111.
(55) المرجع نفسه، ص94.
(56) المرجع نفسه، ص198.
(57) المرجع نفسه، ص199.
(58) المرجع نفسه، ص9.
(59) المرجع نفسه، ص9.

(60) المرجع نفسه، ص12.
(61) المرجع نفسه، ص14.
(62) المرجع نفسه، ص28.
(63) المرجع نفسه، ص42.
(64) المرجع نفسه، ص77.
(65) المرجع نفسه، ص77.
(66) المرجع نفسه، ص271.
(67) المرجع نفسه، ص279.
(68) المرجع نفسه، ص135.
(69) المرجع نفسه، ص105.
(70) المرجع نفسه، ص14.
(71) المرجع نفسه، ص15.
(72) المرجع نفسه، ص16.
(73) المرجع نفسه، ص16.
(74) المرجع نفسه، ص10.
(75) المرجع نفسه، ص16.
(76) المرجع نفسه، ص16.
(77) المرجع نفسه، ص16.
(78) المرجع نفسه، ص17.
(79) المرجع نفسه، ص33.
(80) المرجع نفسه، ص33.
(81) المرجع نفسه، ص34.
(82) المرجع نفسه، ص34.
(83) المرجع نفسه، ص34.
(84) المرجع نفسه، ص34.
(85) المرجع نفسه، ص35.
(86) المرجع نفسه، ص35.
(87) المرجع نفسه، ص36.
(88) المرجع نفسه، ص36.
(89) المرجع نفسه، ص48.

(90) المرجع نفسه، ص48.
(91) المرجع نفسه، ص49.
(92) المرجع نفسه، ص50.
(93) المرجع نفسه، ص52.
(94) المرجع نفسه، ص55.
(95) المرجع نفسه، ص10.
(96) المرجع نفسه، ص11.
(97) المرجع نفسه، ص23.
(98) المرجع نفسه، ص22.
(99) المرجع نفسه، ص24.
(100) المرجع نفسه، ص45.
(101) المرجع نفسه، ص46.
(102) المرجع نفسه، ص59.
(103) المرجع نفسه، ص58.
(104) المرجع نفسه، ص73.
(105) المرجع نفسه، ص128.
(106) المرجع نفسه، ص131.
(107) المرجع نفسه، ص142.
(108) المرجع نفسه، ص143.

تجليّات الزمان والمكان في القصة العُمانية القصيرة

د. أيمن محمد ميدان *

إن المتابعَ لما أفرزته الذائقةُ الإبداعيةُ العُمانيةُ في ميدان القَصِّ تروعه كثرةُ هذا المنجزِ وتنوعُه ونضجُه أيضاً، وهي كثرةٌ تجعلِ موقفَ جبرا إبراهيم جبرا (1920 ـ 1994/12/12 م)[1] من القصةِ العُمانية مشروعاً بالغَ المسكنة[2]، فقد استطاع القاصُّ العُمانيُّ – وعبر فترة زمنية قصيرة نسبياً – أن يُبَدِّدَ الهوّةَ الشاسعةَ التي كانت تفصلِ بينهُ وبين إبداعاتِ أقطارٍ عربيةٍ أخرى تجاوزته زمناً، وسبقته كمّاً وكيفاً، وأن يبدعَ أدباً قصصياً مُضَمَّخاً بسماتِهِ المحليةِ دون أن يخاصمَ القيمَ الإنسانيةَ الشاملة.

ولما كان فَنُّ القَصِّ العمانيِّ حديثَ نشأةٍ وولادة[3]، فإن الاتجاهاتِ الفنيةَ وجدتْ سبيلَها إليه متجاورةً غيرَ متعاقبة. متعايشة دونَ تقاطعٍ أو خصومة، داخل المشهدِ القصصي بصفة عامة، ولدى المبدعِ ذاتِهِ بصفةٍ خاصة.

تُعَدُّ هذه الورقة مقارَبةً أولى تجاهَ هذا الفن، ولذلك فهي لا تدّعي الشموليةَ سمةً والتحليليةَ أداةً، نظراً لسعةِ الحيزِ الزماني وكثرةِ ما أُنْتِجَ فيها، وعليه فسوف تقتصر على عدد محددٍ من القصص التي تُحيل إلى أُخرياتٍ تتلاقى أو تتقاطع معها رؤىً وآلياتِ بناءٍ وتشكيل.

تتحرك مقاربتنا تلك على محوري المكان والزمان لرصد تجلياتهما على صفحةِ الإبداعِ القصصيِّ العُمانيِّ، وآلياتِ رصدِهما وتوظيفهما، وقد آثرتُ دراستَهما منفصلين، وهي خطوةٌ إجرائيةٌ ليس أكثر؛ لأن الحديثَ عن مكانٍ غيرِ مُوَشّىً بزمان أمر يرفضه العمل الفنيُّ ذاتُه باعتباره كلا لا يقبل التجزئة أو التشريح.

أولاً – المكان :[4]

شُغِلَ القاصُّ العُمانيُّ برصد المكانِ باعتباره وعاء فكرياً يلعب دوراً فاعلاً في تشكيل الذاكرةِ الجماعيةِ للمنتمين إليه، وعُني برصدِ تجلياتِه في فضاءِ السَّرْدِ، وموقفِ شخوصِه

منه رفضاً وقبولاً، تمرُّداً وخنوعاً، وهي عنايةٌ تجلّت منذ الولادةِ الأولى لفنِّ القص لديه، وبدتْ عبرَ صورٍ متعددة وأطوارٍ فنيةٍ متعاقبة.

1/أ- المكان إطاراً حاضناً لتجربة:

ترك المكانُ كبيرَ أثرٍ في بناء القصة العُمانية، وبدا هذا الأثرُ واضحاً في عناوين المجموعات القصصية منذ الولادةِ الأولى (دوّار جامع الحسين) للطائي[5] وحتى أحدث الأجيال الكاتبة (بوابات المدينة)[6]، وقد رصد د. أحمد الشتيوي تغلغل البيئةِ العُمانيةِ في وجدانِ القاص العُماني وهيمنتَها على خيوطِ نسيجه القصصي من خلال دراسةٍ علميةٍ دقيقة، حيث راح يتعقّبُ تجليات هذه البيئة، راصداً تلك العلاقة الجدلية بين إنسانِ ذاك الزمان والمناخِ المحيطِ به، وهي علاقةٌ اتسمت بثنائيةِ القُرْبِ والبُعْدِ[7].

ولما كانت القرية من أكثر القيمِ المكانيةِ تأثيراً في القاص العُماني آثرت الوقوف أمام قصة (الراعي لا يحب النساء) لمحمد بن سيف الرحبي[8] لاستجلاء هذه الجدلية.

تبدأ القصة برصد القريةِ سابحةً في مدنيتها الجديدة، وتنتهي بها غارقةً في كسلها الجديد، وبين السباحةِ والغرقِ تكمنُ مأساةُ الراعي، ويتبلور مصيرُ الإنسان، هي – إذاً – قصة الصراعِ الأبدي بينَ القديمِ الذي يَعُضُّ على قيم الزمان الجميل بنواجذه، والحديث الذي يحمل وعداً بالإتيان على كل ما هو جميلٍ وأصيل. وهنا يُوَفَّقُ محمد الرحبي – من خلالِ لغةٍ شديدةِ التقطير، وخيالٍ يقربه من مدارات الشعر – في رصد ضراوةِ الصراعِ وتجلياتِه "لقد كانت الشياه تمشي حولَه في الماضي كحاشية، وكأنه مَلِكٌ يسيرُ بينها يحمل تاجاً خرافياً، وها هو ذا يعودُ في المساء من المرعى وحيداً دون حاشية.... "[9].

في هذه القصةِ تُصبِحُ القريةُ إطاراً دلالياً حاضناً للتجربة، القرية التي تتنازعها قيمتان متنافرتان، قيمُ القدامةِ وقيمُ الحداثةِ، وراعٍ مُمَزَّقٌ بينَ قدامةٍ تستدرُ سخرية الناس، وحداثةٍ تسحقُ أحلامَه وتُودي بقناعاته، وجسارةٍ تدفعه إلى التضحيةِ بمملكته دون تنازلٍ لمن يُسِيءُ إليها.

وهنا تصبحُ القريةُ فضاءً للنص، ويصبح (الجبلُ) رمزاً لقدامته المحببة، وشجرتُهُ التي طالما استظل بها، وقد "أضحت محاطةً بجدار أسمنتي" وأزقّةٌ ضيقةٌ وغرفةٌ متعفنة – كلها – فضاءً للسَّرْدِ، أما الزمن فممتدٌّ، وُفِّقَ الرحبي في تكثيفه وتفتيته أيضاً، من خلال تقنيتي (المونولوج الداخلي)[10]، وهندسةِ التقسيمِ البنائي، حيث راح يُقَسِّمُ قصته إلى

فقرات، لكل فقرةٍ زمنُها الخاص ومكانُها المحدد، وهما تقنيتان طالما توسل بهما القاص العُماني، كمرهون العزري في (هذيان الدُّمى)[11] وعلي الصوافي في (جريان الحكاية)[12]، ومحمد الرحبي في (الكارثة)[13]، ومحمد القرمطي في (العاصفة)[14]...

وقد تضافرتِ المفرداتُ الدالة عن المكانِ والزمانِ في رصد حدّةِ هذا الصراع، فالقرية سَجْنٌ تحاصره حوائط البؤس، وبيتُ الراعي مزبلةٌ تتجمع فيها كل حشراتِ العالم، تفوح منه رائحة تزكم الأنوف. ومفرداتُ الزمانِ أيضاً تُكَرِّسُ إحساساً متأزماً بالضيق والضجر، والإصرار على الجسارة، فالرحلة اليومية رتيبةٌ، والأقدامُ مثقلةٌ بهمومِ عشراتِ السنين، والسنواتُ أحجارٌ ثقيلةٌ ينوء بحملها كاهلٌ مُعَنَّى.

وعبدالله بن حبيب في قصته (العائد متوحّداً بالترتيلة الزرقاء) يعزف على أوتار هذا الصراع مِن خلال ما جَدَّ على البيئة العُمانية من تغيّر حضاري، وما صاحبه من تبدّلٍ سلوكي نتيجة اكتشافِ البترول "كانت بيوتُ الإسمنتِ تكّثر في القريةِ.. تدفق الكاز من الأرض، وصار الناسُ يلبسون ثياباً نظيفة، جاءت أفواج كثيرة من الغرباء... صارت هناك شوارع تُضاءُ في الليل.. أما قواربُ الصيدِ فقد أكلها دودُ الأرض"[15].

1/ب- آلياتُ رصدِ المكانِ وتوظيفُه:

تعددت الوسائلُ التي اتكأ عليها القاص العُماني في رصده للمكان وتوظيفه، وقد تأرجح في رصده للمكان بين الرصد الأبستمولوجي وبين توظيفه عنصراً فاعلاً في خَلْقِ الحدث ونموِّه، فراح يرصده رصداً بصرياً (الطائي في المغلغل)[16]، وقد تتعدد الحواسٍ الراصدة لمفرداته، فمحمد اليحيائي في (اسم الوردة)[17] يتكئ على حاسة السمع مشيعاً مناخاً مِن التوجس والترقب والفزع، وبدر الشيدي في (نافذة للبحر..) يرصد المكانَ متوسلاً بحاستي الشم والإبصار، مازجاً إياه بزمان السرد، راصداً – في الوقت ذاته – طرفي المعادلة المتقابلين (غرفة ضيِّقة يقابلها فضاءٌ غَيْرُ متناهٍ / البحر)، و (رائحة الأجساد النتنة تقابلها رائحة اليود)، وبينهما كوّةُ الانعتاق، وما يترتب عليها من فكّ لشفرات طرفي المعادلة (اللحظة الراهنة المأزوقة يقابلها الغد / لحظة الانعتاق)، فقال: "الظلامُ يلفّ الغرفة المنتنة بروائح الأجساد المعلبة داخلها... وثمة رائحة يودٍ قريبة تأتي من كُوّة مرتفعة..."[18].

وإذا كان القاصُّ العُماني قد توسَّل في رصده لمفردات المكان بكل الحواسّ فإن ثمة

قصصاً لم يُعْنَ مبدعوها برصد المكان رصداً مباشراً كما في قصة (حلم العناق) لحمد رشيد[19]، ويكثر هذا الملمح في قصص الحداثة، ويتجلى أكثر لدى سعود البلوشي في (أصوات البحر)[20]، ومحمد القرمطي في (بغية الرائي) حيث يديرُ أحداثَ قصته في غرفةٍ مظلمةٍ لا تحملِ أيةَ إشاراتٍ ماديةٍ دالة، ثم ينفتح من خلال الحلم على فضاءاتٍ مكانيةٍ أخرى محاولا من خلالها أن يتمرد على العزلة المضروبة حوله "الآن لم يبق أمامي سوى مساحةٍ كبيرةٍ من الفضاءِ الأسود، وأصبحت لا أحسُّ إلا بالمقعد الذي أجلس عليه"[21].

على أنني أسارع فأقرر أن ثمة قصوراً يتصل بتوظيف المكان، يتمثل في الاحتفاء بالتفصيلات البسيطة له فتُضْفِي على فضاءِ السردِ واقعية مسطحةً وهَشَّةً تحِدُّ من تدفق الحدث، وتصيب التسلسلَ الزمنيَّ بالانقطاع دون غايةٍ فنية، ويتجلى هذا القصور في قصة (الدجالة) لصادق عبدواني[22]، والتي تستدعي قراءتُها نصّاً غائباً ليحيي حقي (قنديل أم هاشم)، حيث حفلت القصة بتفصيلاتٍ لا تفيد، كقوله: "ولم تستغرق المسافة من منزله إلى دوار القرْمِ سوى دقيقتين، وبعد أن تجاوزَ الدوارَ سلك الجانبَ الأيسرَ من الطريقِ المؤدي إلى منطقة روي فالقوانين تفرض بأن يسلك السائقُ الجانب الأيسر من الطريق إذا رغب تجاوزَ سيارةٍ على الجانب الأيمن، كان هدفه تجاوز سيارة شاحنة ضخمة كانت تسير ببطء على الجانب الأيمن وفي حدود السرعة المحدودة بثمانين كيلو متراً في الساعة، فجأة توقفت الشاحنة على الجانب الأيمن ليفسح سائقها طريقَ العبور لامرأة عجوز كانت تحمل على رأسها كيساً ضخماً من القشّ، لم يكن بمقدوره رؤية تلك المرأة فالشاحنة كانت من الضخامة بحيث غطت كل شيء أمامه على الجانب الأيمن، ولمح المرأة العجوز فقط عندما انتهت من عبور نصف الطريق لتصبح فجأة أمام سيارته"[23].

1/ج توظيف تقنيات الفنون الأخرى:

لم يقف القاصُّ العُمانيُ في رصده لمفرداتِ المكان عند مدارات الوصف منطلقاً من كون لغةِ القصةِ في الأساسِ لغة وصفية، بل راح ينفتحُ بفضاءِ النص لديه على فضاءاتٍ أخرى، فاستعار بعضَ تقنياتِ الفنونِ الأخرى كالرسم (اللون) والمسرح والسينما، ولمحمدٍ القرمطي ومحمد اليحيائي ولعٌ بتقنيات السينما كالمونتاج والرصدِ البصري للمكان قرباً وابتعاداً، وتوظيفِ الضوء ودلالاتِه، وتتجلى هذه التقنيات في (اسم الوردة) و

(المسامير)[24].

وقد يلجأ القاصُّ إلى استخدام هذه التقنيات لرصد أحداثٍ متوازيةٍ زمنياً، متباعدةٍ مكانياً، وليُوَسِّعَ من زمنِ السرد القصير نسبياً، والمكان المحدد، يتجلى هذا التكنيك بجلاء في قصة (حبّات البرتقال المنتقاة بدقة)[25]، فمن خلال بناءٍ سردي شديدِ القصرِ والتكثيفِ أيضاً يسلط يحيى المَنْذَري الضوء على موقفٍ شديدِ البساطة (أعرج يحاول عبورَ شارعٍ.. دون جدوى..)، ولكن هذا الموقفَ يختزل آلافَ الدلالاتِ المتصلةِ بتشيوء الإنسان في عصرٍ لا يعترف بإنسانية الإنسان.

ولأن الموقف لا يستدعي فضاءً مكانياً متعدداً، وزمناً ممتداً، – ففضاءُ السردِ شارعٌ ورصيفٌ، وشمسٌ حارقةٌ، وعشراتُ السياراتِ تقودها قلوبٌ صلدةٌ لا ترحم إنساناً أعرج.. يحاول تَلَمُّسَ الطريقِ... ولا طريق، وأمنياتُ العودةِ ببضعة ثمرات من البرتقال – لجأ القاص إلى تقنيةِ الرصدِ السينمائي ليرصدَ في لحظةٍ واحدة ثلاثة مشاهِدَ متجاورةٍ زمنياً (هو والعبور المستحيل) و (الزوجة تتعالى على فقرها) و (أطفال ينتظرون عودة الأب ووعد الأم)، فقال: "سياراتٌ تلتهمُ الشارعَ وتمضغ الهواءَ الساخن. والأعرج كلما رمى قدمَهُ اليمنى إلى طرفِ الشارع... انتشلها بأقصى ما أوتي من سرعة... في نفسِ الوقتِ زوجتهُ تقف داخَل المطبخِ أمامَ حنفيةٍ صَدِئَة تَلفظ ماءها قطرات.. تغسل الأرز..... بينما طفلاها يلعبان بالكرة، ويصرخانِ في ساحة البيت.. الآخرون قد فرشوا بساطاً بعد عودتهم من المدرسة، وتحت المروحة البطيئة انكبوا يُحَضِّرونَ دروسَ الغَد... بينما صراخ شقيقهم يزداد، ومازال يحاول العبور"[26].

وفي قصة ملهيات الضجر من مجموعة (اللون البني) للرحبي[27] تتجلى قدرة القاص على توظيف تقنية الرصد السينمائي باقتدار حيث راح يرصد مسرح الحدث بأبعاده الثلاثية.

1/د أنسنة المكان:

رصد القاص العُماني ما أحدثته الحضارة بقيم البراءة التي راح الإنسان يفقدها شيئاً فشيئاً، ففقد الإنسان – أو كاد – إنسانيتَهُ، وبدا كما لو كان ترساً في آلة، فجاء القاص العُماني ليردَّ للإنسان ما فقِدَ منه، من خلال رفضِ فلسفة الواقع، فراح يطّرح على الأشياء سمات الإنسان مستنطقاً إياها استنطاقاً يدفع الحدث قدماً، ويعمق الإحساسَ المرادَ تكريسُه، من بين هؤلاء طاهرةُ اللواتي في قصتها (عشرون متراً)[28]،

ويتجلى هذا الملمح أيضاً في (نافذتان لذلك البحر) للمنذري، و "العائد متوحداً بالترتيلة الزرقاء" لعبدالله حبيب، الذي استطاع من خلال المونولوج الداخلي أن يكشف عن وعي العُماني بما للبحرِ من أثرٍ في حياته وسلوكه، فالبحرُ بالنسبة له بداية ونهاية، حياةٌ وهُويّة، مستنداً على ما يمكن تسميته بأنسنة المكان فقال: "لن أترك البحر... لو فعل هذا فإن البحر لن يُصَدِّقَ. وحين يَثِقُ أن الأمر يختلف هذه المَرَّة عن نوبات السعال أو الحمى أو الخصومات القصيرة؛ فإنه سيغضب ثم يبكي... وبعدها لن يتمالك نفسه... وأنا أعذره، فسيهجم على القرية ومَنْ فيها" [29].

1/هـ- الأثر النفسيُ لتبدُّل المكان:

حاول بعضُ المبدعين العُمانيين أن يُبْرزوا أثرَ تبدلِ المكانِ وتغيرِ العواملِ الطارئةِ على ساكنيه، وكانت هذه المحاولاتُ شديدةَ البروز لدى كُتّابِ القصةِ الواقعية، فقد وفق عبدالله الطائي في رصد أثر تبدل المكان على البعد النفسي لساكنيه، ويتجلى هذا الملمح في قصة (المُغَلْغَل) التي تمثل باكورةَ الأعمال القصصية العُمانية - بكل ما تحمله البواكيرُ عادةً من جوانبِ نَقْصٍ وقصور - حيث راح يرصد أثر المكان على مرآة سلوك (خَلْفان) الذي صاحبه عبر رحلةٍ مكانيةٍ وزمانيةٍ متعددةٍ وطويلة، راصداً أزمة الهوية عندما يُفْرَضُ على الإنسان أن يرحل عن وطنه بحثاً عن رزق، أو طلباً لعلم، أو هما معاً. وكذلك تُعَدّ قصة الطائي (عائلة عبد البديع) مدخلاً لدراسة الأثرِ النفسي الناتج عن تبدُّلِ المكان من خلال شريحةٍ بشريةٍ محددة (طبقة المعارين نموذجا).

ثانياً - الزمـــن:

إن نظرةً ثاقبةً لآلياتِ توظيفِ (الزمن) لدى القاص العُماني تشي بوجود موقفين مختلفين، يعكسان مفهومَ أصحابِ كل موقفٍ للقصةِ القصيرةِ وغاياتها، يتجسّد الموقف الأول في كُتّاب الواقعية، الذين نظروا إليه باعتباره خلفية جامدةً لابدَّ منها لأجلِ سيرورةِ الحدث، أو مجردَ عُنْصرٍ داخلٍ في عمليةِ التهيئةِ والإعداد فهيمن الخطُ التصاعديُّ المتنامي للزمان دونَ قطعٍ لتدفقه أو تفتيتٍ لتسلسله، وراح البعض منهم يخلطون بينَ الزمن بمفهوميه القصصي والروائي، فطال عنصرُ الزمنِ - وتهرّأ - طولا يعكس هيمنة الغاياتِ الأخلاقية على الغايات الفنية.

ويتبلور الموقف الثاني في قصّ الحداثة (أو الحساسية الجديدة) الذي راح مبدعوه

ينكفئون على ذواتهم راصدينٍ خربشاتِ الواقع الغائرةَ عليها، مما استدعى تغيراً في طبيعةِ النظرةِ إلى الزمن، فحدُّوا من تدفقه في اتجاهٍ واحد، قادماً من الماضي – سحيقا أو قريبا – صوبَ المستقبلِ عبر بواباتِ الحاضر، فأضحت القصة حافلة بأزمنةٍ حقيقيةٍ تتناغم أو تتداخل أو تتقاطع مع أزمنةٍ نفسيةٍ تهفو إلى المستقبل من خلالِ تقنياتٍ جديدة كالارتداد إلى الوراء، والمونولوج الداخلي وتيار الوعي والحلم... إلخ.

فلو نظرنا إلى قصة (المغلغل) للطائي و (الوريث الأعرج) لسعود المظفر[30] لوجدنا الزمنَ فيهما يتدفق آتياً من الماضي صوب الحاضر، عبر مساحاتٍ زمنيةٍ – ومكانيةٍ أيضاً – واسعة، مع ارتداداتٍ طفيفةٍ إلى الوراء، وهي ارتداداتٌ لا تعكسُ وعياً بهذه التقنية طبيعة وغاية، بل تجسد استسلاما لطبيعة النفس البشرية التي جُبِلت على استدعاءِ المواقف المغايرة أو المشابهة المترسبة في الذاكرة، فعبدالله الطائي يستدعي مواقفَ مشرقة من التاريخ العُماني لكي يعمّق الإحساس بفداحة اللحظةِ الراهنةِ وما حَلّ بإنسانِ ما قبل النهضةِ من أحوالٍ متردية، وهنا يقوم الاستدعاء على المغايرة والمفارقة، بينما الاستدعاء لدى سعود المظفر في قصة (نهاية الجيل)[31] استدعاءٌ لمواقف مشابهةٍ من عقوق الأبناء للآباء. ويمكن أن نلمس مثل هذه التوظيفاتِ البسيطةِ – طبيعة وغاية – لدى أحمد الزبيدي في قصة (انتحار عبيد العُماني)[32].

بدا واضحاً أن النزعة الأخلاقية والواقعية دفعت جيلَ الروادِ والموجةَ الأولى إلى الوقوعِ في إشكاليةِ الخلطِ بين الزمن القصصي والروائي، فالقصة القصيرة ينبغي أن تقتصر على تجربةٍ شديدةِ الاختزال وقعت في مجال محدد الزمان والمكان وهذا ما أخذه مبدعو الحساسية الجديدة في الاعتبار، فراحوا يسلطون الضوءَ على المواقفِ الإنسانية المكثّفة بنائياً، والمحتشدة دلالياً في ذات الوقت، وقاموا بتوسيع الزمان والمكان متكئين على تقنياتٍ جديدة، فأصبحنا أمامَ أزمنةٍ حقيقيةٍ وأخرى نفسية، وتُعَدُّ قصة (حبات البرتقال المنتقاة بدقة) و (عشرون متراً) و (المسامير) و (نافذة للبحر مشهد للضياع) و (يوم لرجل مهزوم)[33]... إلخ نماذجَ دقيقة لهذا النمط من أنماط التنويع الزماني.

آليات توظيف المكان:

عُنِي القاص العُماني بتحديد زمن السرد لديه عبر وسائلَ متعددة بعضُها يقوم على الرصد التقريري له، فيُحَدَّدُ تحديداً دقيقاً كما في قصة (انتحار عبيد العُماني) لأحمد

الزبيدي، و (يوم لرجل مهزوم) لسليمان المعمري، إذ لجأ الكاتبان إلى تقنيةِ التقسيم الهندسي للبناء القصصي، مُصَدِّرَيْن كلَّ قِسْمٍ بإشاراتٍ زمانية أو مكانية أو هما معاً. وقد لا يُعْنَى القاصُّ بتحديد اللحظة الزمانية بأسلوب مباشر، ولكن السردَ يفضحه ويشي به، ففي قصة (العائد متوحداً...) لعبدالله حبيب لا يقدم توصيفاً للخطة الزمنية، ولكننا نستشفه من قوله: "اشعلي سراجا، واحضري طبلا وجمراً وبخوراً...)[34]، وفي (بغية الرائي) لمحمد القرمطي تتجلى اللحظة الزمانية في تضاعيف قوله: "كنتُ متكوماً في المقعدِ باسترخاءٍ تام وسط غرفةٍ مظلمة، بعدَ عناءِ يومٍ زاخرٍ بالتعب...." [35]. وفي قصة (تجليات النزهة الجبلية) لسيف الرحبي يُسْتَشَفُّ الزمنُ من قوله (ها هي طيور الصباح تحلق فوق المدينة...) [36].

ثمة تقنياتٌ متعددةٌ اتكأ عليها القاصُ العُماني في تعامله مع عنصر الزمان، سبق أن أشرنا إلى التقسيم الهندسي للبناء القصصي. ويلجأ القاص إليه عندما يحتاج الحدث لديه إلى فترة زمنية طويلة. ومن بين هذه التقنيات التي شَغَلَتْ حيزاً كبيراً لدى القاص العُماني الحديث المونولوج الداخلي، وهي تقنيةٌ هامة؛ لأنها تفتح للمتلقي آفقاً يطل منه على لا شعور الشخصيةِ الأساسيةِ الصانعةِ للحدث، وقد درج القاص العُماني على كتابة هذه المناجاة الذاتية بوسائل تكشفها، فعبدالله حبيب في قصة (العائد متوحداً...) وُفِّقَ في توظيف تلك التقنية ليكشف لنا عن الجوهر الحقيقي لـ (عبيد) في موقفه الرافض لكل محاولات الإتيان على هويته المُجَسَّدَةِ في (البحر). وفي قصة (الراعي لا يحب النساء) يتكىء محمد الرحبي على هذه التقنية أيضاً ليكشف عن سعة الهوة بينه ممثلاً لقيم البراءة وبين أهل القرية الذين بهرتهم الحداثة، وسخريته المريرة من سذاجتهم "اللعنة عليهم وعلى سخرياتهم الهازئة، ذلك الأعرج أيضاً هزأوا منه عندما ارتدى ساقاً صناعيته.. المسكين غلبته السخرية فخلعها ورماها، عندما زرته منذ يومين رأيتُ ساق يقف عليها الدجاج" [37].

الارتداد إلى الوراء:

وقد يعمد بعض الكُتّاب إلى الاتكاء على الماضي مستدعيه بعض مفرداته، وقد يقفز من خلال (الحلم) إلى أزمنة قادمة، فتحفل القصة بأزمنةٍ متعددة، بعضُها حقيقيٌّ، وبعضُها الآخرُ ذاتيٌّ أو نفسي، يلجأ إلى هذا الأسلوب لتأكيد ما يريد طرحَهُ إن كان

الاستدعاء متكأ على عنصر المشابهة، وقد يلجأ إليه لتعميق الأزمة التي يمرٍ بها إذا كان الاستدعاء يقوم على عنصر المغايرة. وقد يأتي الارتداد إلى الوراء واضحا مباشراً كان يُمَهَّدُ له بمثل قوله: "أبواق السيارات عنيدة.. تفجّر في نفسه مشهداً لأمه وللحادث القديم الذي تسبب في إصابةِ قدمه اليسرى".. وكقوله: "قديما حيث كنت صغيراً...." وقد يأتي بلا إشارة مندسا في تضاعيف القصة.

وإذا كان "الارتداد إلى الوراء" يمنح للزمن الماضي فرصة أن يفرض هيمنته على زمن القص، بما يحمله من دلالاتٍ نفسية، فإن (الحلم) يفتح لزمن القصٍ نافذةً على المستقبل، ففي قصةِ (انتحار عبيد العُماني) يصبح (الحلْمُ) وَحْدَهُ وسيلة للفرار من انسحاقِ الذاتِ وطاقة الانعتاق. كما يصبح (الحلم) في قصة (بغية الرائي) أداةً للتمردِ وتجاوز القَيْد، فإذا كانت الغرفة المظلمة قيداً يَحِدُّ من الانعتاق فإن (الحلم) يصبح وسيلة للتجاوز والانعتاق.

كما لجأ – أيضاً – القاص العُماني إلى (تيار الوعي) باعتباره وسيلة من وسائل الكشف عن العوالم الداخلية للشخصية الصانعة للحدث، ورصدِ موقفها مما يدور حولها من متغيرات، وتتجلى هذه التقنية في (بغية الرائي) لمحمد القرمطي.

وفي النهاية كانت هذه الورقة مقاربةً أولى لرصدِ تجلياتِ الزمانِ والمكانِ على مرآةِ فَنِّ القصةِ العُمانية، وهي مقاربة لا تزعم الشمولية، وتحتاج إلى مقارباتٍ أخريات.

الحواشي

❖ أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية (كلية الآداب / جامعة السلطان قابوس) . وقد ألقيت هذه القراءة ضمن فعاليات ندوة (القصة العمانية المعاصرة) التي أقيمت بالمنتدى الأدبي بالسيب مساء 16 ، 17 سبتمبر 2001 م .

(1) رحل جبرا إبراهيم جبرا عن أربع وسبعين سنة ، إذ ولد ببيت لحم عام 1920م وتوفي ببغداد 1994/12/12م . وبين الميلاد والرحيل عاش جبرا رحلة حياةٍ حافلة بالانجازات مكتظة بالانكسارات أيضا ، تجلى خلالها مثقفا واعيا صاحب موقف ، وكاتبا موسوعيا ، فهو الشاعر والقاصّ والروائي والرسام والمترجم وكاتب السيناريو والناقد . أسهم بنشاط فاعل في موجات الحداثة المتعاقبة ، فواكبها شاعرا ومؤسسا . مع آخرين . لمجلة (شعر) . كما أثرى المكتبة العربية بما يربو على أربعة وستين كتابا ، من بينها : تموز والمدينة ، لوعة الشمس ، البئر الأولى ، شارع الأميرات ...... انظر ملفا خاصا عنه في : نزوى ، ع2 ، مارس 1995 م (ص 178 . 189) .

(2) تناول الأستاذ جبرا القصة العمانية القصيرة بالدراسة ضمن أبحاث ملتقى القصة القصيرة في دول مجلس التعاون الخليجي ، قائلا : (من عمان يؤسفني القول : إنني لم أجد فيما أرسل إلي من قصص .... إلا قصتين تستحقان الذكر ، والغريب أن بعضها كان مضحكا بسذاجة) .

(3) انظر بدايات القصة القصيرة في عمان ومراحل تطورها في :

الصبحي ، ابراهيم بن حمود : تاريخ القصة القصيرة وتطورها في عمان ، النادي الثقافي 1986 م، وتعدُّ أول دراسة في ميدانها .

الشاروني ، يوسف : القصة القصيرة في سلطنة عمان ، ملتقى القصة القصيرة في دول مجلس التعاون الخليجي ، الكويت ، يناير 1989 م .

اليحمدي ، إبراهيم : القصة القصيرة في عمان ، أطروحة ماجستير ، جامعة محمد الخامس ، المغرب 1989 م . ومنها نسخة بقاعة عمان / مكتبة جامعة السلطان قابوس .

(4) انظر المكان ماهية وآليات توظيف في : باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ط 3 ، 1987م .

(5) يحتل الطائي مكانة متميزة في فنون القول العمانية ريادةً وغزارة إنتاجٍ وتنوعا ، انظر الكندي ، محسن : عبد الله الطائي ، أطروحة ماجستير ، وبقاعة عمان نسخة منها .

(6) مجموعة قصصية لمحمد بن سيف الرحبي (نشرت بمطابع جريدة عمان 1993م) ، وتضم تسع قصص ، هي : ذاكرة لها طعم الموت ، إنها لعبة ، لحظة اغتيال ، بقايا رجل ، نهر الدم ، بوابات المدينة ، الراعي لا يحب النساء ، المسحورة ، و مسافرون بلا أجنحة .

(7) الشتيوي ، أحمد (دكتور) : تجليات المكان في القصة العمانية ، محاضرة ألقاها في المنتدى الأدبي بالسيب ، مساء 3 مايو 1998م ،ثم نشرت ضمن محاضرات المنتدى (1421هـ / 2000م)

بعنوان : (قراءة في القصة العمانية المعاصرة) ص 124 ـ 318 .

(8) نشرت ضمن مجموعته القصصية الأولى (بوابات المدينة) . وسبق للرحبي نشرها بعنوان مبتسر (الراعي) في الملحق الثقافي لجريدة عمان في 1993/3/11م .

(9) الرحبي ، محمد : الراعي لا يحب النساء (مج : بوابات المدينة) ص 56.

(10) المونولوج الداخلي : يعنى به تلك التقنية التي تقدم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات الذهنية بداخلها دون أن تنطق بها الشخصية في كلام مجهور .. انظر : روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة (ترجمة محمد الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة د ت) ص 44_45 .

(11) العزري ، خالد : قصة هذيان الدُّمى (مج : هذيان الدمى) ص32 ـ 39 ، وقد نشرت معزوة إلى مرهون العبري في مجلة نزوى ، ع4 ، سبتمبر 1995 ، ص 216 ـ 217 ، وإلى ذلك أشار في بداية مجموعته القصصية .

(12) نزوى ، ع 15 ، يوليو 1998 م ، ص 113 .

(13) نزوى ، ع 12 ، أكتوبر 1997 م ، ص 196 .197. ونشرت ضمن مجموعته القصصية الثانية ، (ما قالته الريح / دار الشروق ، القاهرة 1999م) ص 28 .32 .

(14)نزوى ، ع10 ،أبريل 1997 م ، ص 133 .

(15) حبيب ، عبد الله : العائد متوحدا .. (مج : قشة البحر وبعض ما يتشبث / مطبعة الألوان الحديثة ، 1994م) ص 65 .

(16)تعد هذه المجموعة البداية الحقيقية لفن القصِّ بسلطنة عمان ، ولكنها ـ بكل أسف ـ لم تنشر كاملة .

(17) سُمُ الوردة قصة مدرجة ضمن المجموعة القصصية الأولى للقاص محمد اليحيائي: (خرزة المشي / دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة 1995م) ص 37 ـ 41.

(18) الشيدي، بدر: نافذة للبحر

(19) حلم العناق قصة قصيرة لحمد رشيد نشرت ضمن مجموعته الأولى (زغاريد الصهيل/ مطابع جريدة عمان، 1990م . وقد نشرت هذه القصة وحدها بالملحق الثقافي لجريدة عمان في 1988/1/28م .

(20) نزوى ، ع 12 ، أكتوبر 1998م ، ص 201 ـ 202.

(21) القرمطي ، محمد : بغية الرائي (مج : ساعة الرحيل الملتهبة / مطبعة الألوان الحديثة ، عمان 1988م) ص 202.201 .

(22) عبدواني ، صادق : ملكة القش(مج : الدجالة / مطابع العقيدة ،روي 1989م) ، وتضم إحدى عشرة قصة ، هي : ابتسامة طفل ، ملكة القش ، الدجالة ، رحلة يوم ، البحث عن الحب ، أمي ماريا ، هروب ، البخيل ، الخائنة ، الجنازة ، والأشباح .

(23) عبدواني ، صادق : ملكة القش(مج : الدجالة) ص 16.

(24) عثمان ، اعتدال : التجربة القصصية الأولى في عمان ، المنتدى الأدبي 1991م . وقد وردت قصة المسامير للقاص محمد اليحيائي ضمن مجموعته الأولى (خرزة المشي) ص 53. 57 .

(25) قصة (حبّات البرتقال المنتقاة بدقة) إحدى قصص مجموعته الأولى (نافذتان لذلك البحر/ المطابع العالمية ، روي 1993م) . وقد ضمت ثماني قصص ، وزعت على محاور ثلاثة ، هي : أ/ لوحات وضم أربعة قصص (اللوحة ، زكريا ، الرجل صاحب الصرة ، حبات البرتقال ....). ب / ثقل الكائنات الليلية وضم قصتين هما (هنا الليل ، الغرفة والمشهد الليلي). ج / الأمكنة البعيدة ، وضم قصتين أيضا هما (الرحيل إلى كابوس مؤبد ، ونافذتان لذلك البحر) .

(26) المنذري ، يحيى : حبات البرتقال ... ص 40 .

(27) صدرت هذه المجموعة (اللون البني / دار المدىللثقافة والنشر ، دمشق 1998م) ، وقد قسمت ثلاثة أقسام ، ضم القسم الأول تسع قصص ، بينما ضم القسم الثاني قصتين ، ثم جاء القسم الأخير ضامّا ست عشرة قصة ، من بينها قصة (ملهيات الضجر) ص 51 . 53 .

(28) جريدة عمان ، الملحق الأدبي (1991/7/13م . وانظر : رامساي ، جيل : ثلاث كاتبات من عمان ، نزوى ، ع24 ،أكتوبر 2000 م .

(29) حبيب ، عبد الله : العائد متوحدا .... ص 65 .

(30) وردت ضمن مجموعته الثانية (وأشرقت الشمس) الصادرة عام 1988م ، وضمت ست قصص، هي : لحظة حنان ، الفرقة 144 ، وداعا أيها الفجر ، حكاية من قريتي ، الوريث الأعرج ، وأشرقت الشمس) .

(31) وردت ضمن مجموعته الأولى (يوم قبل شروق الشمس) الصادرة عام 1987م ، وضمت تسع قصص ، هي : إجازة مرضية ، ليلة من عشرين عاما ، حياة ربما حديثة ، الاختيار ، صدفة ، التائه ، نهاية جيل ، قصة شرهان العلي ، و يوم قبل شروق الشمس) .

(32) وردت ضمن مجموعة حملت ذات الاسم ، وصدرت عام 1985م ، وضمت خمس قصص ، هي : انتحارعبيد العماني ، السيدة صلالة ، العمانية في السكة ، الجثة ، و الكولي) .

(33) نزوى ، ع 10 ،أبريل 1997م . ثم صدرت عام 1999م ضمن مجموعته الأولى (ربما لأنه رجل مهزوم) التي ضمت عشر قصص ، ص 75. 79 .

(34) حبيب ، عبد الله : العائد متوحدا .. (مج : قشة البحر) ص65 .

(35) القرمطي ، محمد : بغية الرائي (مج : ساعة الرحيل الملتهبة) ص 122 .

(36) الرحبي ، سيف : تجليات النزهة الجبلية (مج : الجبل الأخضر / ألف باء ، دمشق 1983م) ص78.

(37) الرحبي ، محمد : الراعي لا يحب النساء (مج : بوابات المدينة) ص 75 .

المراجع :

آل رشيد ، حمد : زغاريد الصهيل ، مطابع جريدة عمان ، سلطنة عمان 1990م .

باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ترجمة : غـالب هلسـا . المؤسسـة الجامعيـة للدراسات ، بيروت ، ط 3 ، 1987م .

بلال ، أحمد : وأخرجت الأرض ، مطابع العقيدة ، روي ، سلطنة عمان 1983م.

: لا ياغريب ، المطابع العالمية ، روي ، سلطنة عمان 1987م.

جبرا ، جبرا إبراهيم : انظر ملفا خاصا عنه في : نزوى ، ع2 ، مارس 1995 م (ص 178 . 189) .

حبيب ، عبد الله : قشة البحر في سرد بعض ما يتشبث ، مطبعة الألوان الحديثة (د. ط) 1994م.

رامساي ، جيل : ثلاث كاتبات من عمان ، نزوى ، ع24 ،أكتوبر 2000 م .

الرحبي ، سيف : الجبل الأخضر ، ألف باء ، دمشق ، 1983م.

الرحبي ، محمد : بوابات المدينة ، مطابع جريدة عمان ، سلطنة عمان 1993م .

الرحبي ، محمود : اللون البني ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق 1998م.

الزبيدي ، أحمد : انتحار عبيد العماني ، 1985م.

الشاروني ، يوسف : القصة القصيرة في سلطنة عمان ، ملتقى القصة القصيرة في دول مجلس التعاون الخليجي ، الكويت ، يناير 1989 م .

الشتيوي ، أحمد : تجليات المكان في القصة العمانية ، محاضرة ألقاها في المنتدى الأدبي بالسيب ، مساء 3 مايو 1998م ، ونشرت ضمن محاضرات المنتدى (1421هـ / 2000م) بعنوان : (قراءة في القصة العمانية المعاصرة) ص 124 . 318 .

الشيدي ، بدر : نافذة للبحر

الصبحي ، إبراهيم بن حمود : تاريخ القصة القصيرة وتطورها في عمان ، النادي الثقافي 1986 م ، وتعدُّ أول دراسة في ميدانها .

الصوافي ، علي : جريان الحكاية ، نزوى ، ع 15 ، يوليو 1998م.

الطائي ، عبد الله : المغلغل (المجموعة القصصية الأولى بسلطنة عمان) ، مازالت أغلب قصصها غير منشورة .

عبدواني ، صادق : الدجّالة ، مطابع العقيدة ، روي ، سلطنة عمان 1989م.

عثمان ، اعتدال (دكتورة) : التجربة القصصية الأولى ، ضمن بحوث ندوة (التجربة القصصية الأولى في عمان) ، المنتدى الأدبي ، عُمان 1991م.

العزري ، خالد : هذيان الدمى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1999م.

: قصة (هذيان الدمى) نشرت باسم مغاير (مرهون العزري) في : نزوى،ع 4، سبتمبر1995م.وقدأشار القاص إلى ذلك الملمح في بداية مجموعته القصصية.

القرمطي ، محمد : ساعة الرحيل الملتهبة ، مطبعة الألوان الحديثة (د . ط) 1988م .

الكندي ، محسن (دكتور): عبد الله الطائي ، أطروحة ماجستير ، قاعة عمان .

اللواتي ، طاهرة : عشرون مترا ، جريدة عمان ، الملحق الأدبي (1991/7/13م).

المظفر ، سعود : يوم قبل شروق الشمس ، (د . ط) مسقط 1987م.

: وأشرقت الشمس ، 1988م.

المعمري ، سليمان : ربما لأنه رجل مهزوم ، الانتشار العربي ، بيروت 1999م.

: قصة (يوم رجل مهزوم) نشرت في: نزوى، ع10، إبريل 1997م.

المعمري، علي: أيام الرعود عش رجبا ، مطبعة الألوان الحديثة (د . ط) 1992م.

المنذري، يحيى: نافذتان لذلك البحر، المطابع العالمية، روي ، سلطنة عمان 1993م.

وهبة ، مجدي (دكتور) : معجم مصطلحات الأدب

اليحمدي ، إبراهيم : القصة القصيرة في عمان ، أطروحة ماجستير ، جامعة محمد الخامس ، المغرب 1989 م . ومنها نسخة بقاعة عمان / مكتبة جامعة السلطان قابوس .

اليحيائي ، محمد : خرزة المشي ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة 1995م

: يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها، دار الفارابي، بيروت 1998م.

مدخل إلى أدب الرحلات في عمان
دراسة وصفية للرحالة البريطانيين
1970-1626

د . هلال الحجري*

مقدمة:

تهدف هذه الورقة إلى إنجاز غرضين: أولهما تدشين حقل -يكاد يكون جديدا في الدراسات العربية- وهو أدب الرحلات في عمان. فحسب علمي، مازال هذا الحقل في عمان مقتصرا على نصوص متناثرة لابن بطوطة وغيره من الجغرافيين العرب مع ذكر عابر لبعض الرحالة الأوروبيين.في حين أن القارئ للوثائق الأجنبية يندهش من وفرة النصوص التي خلفها المستكشفون والرحالة الأوروبيون عن عمان. بل إنني أكاد أجزم بأن ما يعرفه العمانيون والعرب عن عمان وأدغالها التاريخية - في القرنين التاسع عشر والعشرين- لا يمكن أن يقارن بما يعرفه عنها الأوروبيون المهتمون بجزيرة العرب عامة.وعليه فان هذه الورقة ستحاول أن تخرج بأدب الرحلة في عمان من حدوده العربية الضيقة إلى آفاقه العالمية الأوسع. على أنني لا أعد-على الأقل الآن- بكل ما يمكن أن تفضي به هذه الجملة وإنما سأقتصر على عرض وصفي لأهم الرحالة البريطانيين في عمان دون تحليل لنصوصهم حتى لا أخرج بالدراسة عن غرضيها. الغرض الثاني هو تزويد المكتبة العربية بقائمة من المصادر الإنجليزية تتعلق بوصف عمان تاريخيا و جغرافيا و أنثروبولوجيا و آثاريا، حيث ستقدم هذه الورقة مسردا وصفيا لمعظم الرحلات البريطانية في عمان مع توثيق لمصادرها في الكتب والدوريات الإنجليزية.

لابد من الإشارة أولا إلى أن هناك ثلاثة عوامل لعبت دورا لوضع عمان في مكانها الهام عبر التاريخ.أحد هذه العوامل هو الحالة الجغرافية حيث كانت عمان تحتل أغلب الجزء الشرقي لشبه الجزيرة العربية ممتدة من حضرموت إلى قطر.و بجوارها لبحر العرب والمحيط الهندي،عرفت عمان بكونها "أمة بحارة"، فبين بلاد ما بين النهرين إلى ضفاف الهند وشرق أفريقيا، لعب العمانيون دورا في العالم البحري لنحو ليس أقل من

خمسة آلاف سنة.و يشكّل المظهر التاريخي عاملا آخر من أهمية عمان حيث أثبتت الاكتشافات الأثرية الأخيرة أن أقدم المستوطنات فيها يرجع إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد. فالصوان المكتشف في ظفار و القبور الدائرية في عبري والرسوم المحفورة على أحجار الكلس في وادي عدي أثبتت مدى تطوّر حضارة ذلك الوقت[1]. وهكذا، منذ تلك الأزمان السحيقة كانت عمان البقعة المركزية لمعظم الاتصالات في الشرق الأوسط وكذا التبادل التجاري مع ما كان يعرف ب" الخليج الفارسي" والمحيط الهندي. إنّ العامل الثالث لأهمية عمان هو الجانب السياسي، فمنذ فجر الإسلام حتى الآن تتمتع بسياستها المستقلة الخاصة. وفي السابق لعب المذهب الإباضي دورا أساسيا في هذه الخصوصية إذ رفضت مبادؤه الفكرة السائدة من أن القيادة يجب أن تقصر على نسل عشيرة النبي صلى الله عليه وسلم. فقد أكد الإباضية بأنّ قائد الأمة يجب أن يكون الأفضل فيها استنادا إلى معرفته الدينية ومهارته القيادية بغض النظر عن قبيلته. وطبقا لهذه السياسة، نحت عمان إلى أن تكون مستقلة دائما وحررت نفسها من كلّ سلطات الخلفاء في بغداد، رغم أنهم حاولوا عدّة مرات فرض سلطتهم عليها، لكن دون جدوى. وأثناء القرن التاسع عشر، تتوّجت عمان في قوّتها وكانت مسيطرة على إمبراطورية شاملة تضمّنت أجزاء من بلاد فارس، و آسيا، والساحل الشرقي لأفريقيا وبعض الجزر في البحر الأحمر[2].

لذا، أعتقد بأن الأهمية السياسية والتاريخية والجغرافية لعمان كانت في أذهان أغلب الرحالة الذين توجّهوا لهذه البلاد طوال تأريخها الطويل. وفي هذا الصدد، تخبرنا المصادر بأن أول أوروبي وضع قدمه في عمان كان نيركس (Nearchus) العميد تحت إمرة الإسكندر الأكبر. وأثناء استكشافه للساحل الشمالي لعمان و"الخليج الفارسي"، اكتشف نيركس رأس مسندم ومخا و سمع عن سوق عماني ضخم من المحتمل أنه سوق صحار. المعلومات التي جمعها نيركس حول هذه المنطقة جعلت الإسكندر يأمره بالإبحار حول جزيرة العرب، لكن هذا الحلم انطفأ بموت الإسكندر[3]. بعد نيركس زار عمان ماركو بولو - الرحالة الإيطالي المشهور- في سنة 1295. بعد هذا الوقت قدم العديد من الأوربيين إلى عمان،و لكن نظرا لأن هذه الدراسة معنية بالرحالة البريطانيين فقط سيكون من المفيد تتبّع كتابات رحلاتهم، هنا، زمنيا[4].

الرحالة و كتاباتهم:

يبدو أن السّير توماس هيربيرت من أقدم الرحالة البريطانيين الذين زاروا ووصفوا عمان. حيث أبحر من دوفر في 1626 إلى "الخليج الفارسي" ووصل هرمز،الزاوية الشمالية لعمان، في 1627 ووصفها ب ' إمبراطورية هرمز' و في طريق عودته من بلاد فارس مبحرا عبر "الخليج الفارسي"، توقف في مسقط حيث وجدها تحت الاحتلال البرتغالي في ذلك الوقت. وقد بدت له البلدة-حسب قوله- "صعبة المنال"، لأنها كانت محصنة بالجبال والقلاع. و بعد أن وصف حصنها و قلاعها لم يجد شيئا " يستحق الملاحظة"[5].

بعد خمسين سنة تقريبا في 1676، وصل الرحالة والطبيب الإنجليزي جون فراير إلى رأس الحدِّ في شرق عمان. وحين تبين له هذا الجزء من بلاد العرب قاحلا،تساءل كيف يمكن أن تحمل جزيرة العرب اسم "البلاد السعيدة"!. و في الليل في التاسع من مارس وصل الى Muschat (مسقط)وقد حملته شدة حرارتها إلى أن يتخيل بأن " جبالها الواسعة والمروّعة لا تخفي وراءها ظلا بل الجحيم". وقد تحامل فراير على العمانيين في قصة رحلته هذه واصفا إياهم بـ "الغدارين العتاة، الذين يكسبون تجارتهم بالغش". ومن مسقط أبحر فراير إلى مضيق هرمز في شمال عمان. و يعتقد فراير بأنّ هرمز كانة عظيمة في العصور الخالية، لكنها الآن فقط مشهورة "بشقوق الملح"[6].

على أية حال، فإن جون أوفينجتون في سنة 1693 زوّدنا بصورة مختلفة لأهل عمان. فقد كَانَ، على خلاف فراير، مُعجبا بأخلاقهم "هؤلاء العرب مهذّبون جداً في تصرّفِهم، وفي غاية اللطف إلى كلّ الغرباء؛ فلا أذى ولا إهانة يمكن أن تصدر منهم لأي أحد؛...وبإمكان المرء أن يسافر مِئات الأميالِ في هذه البلادِ دون أن يواجه أي كلامِ مسيء أو أيّ سلوك قد يبدو وقحا". علاوة على ذلك نَجِد في قصة أوفينجتون موقفا مبكّراً للرحالة البريطانيينِ من موضوع العبيدِ في عُمان. حيث إنه أثنى على "الشفقة" و"الكرمِ" وغيرها من الأساليب المتحضرة التي كان يبديها أهل عمان في تعاملهم مع العبيد. ويؤكد أوفينجتون على أن سجناء الحرب بين العمانيين والبرتغاليين، مثلا، تم اتخاذهم عبيدا من كلا الطرفين إلا أن العمانيين عاملوا أسراهم بلطف حيث "لم يعاملوهم كالعبيد ولم يكلفوهم فوق طاقتهم"[7].

في 1715،توقف ألكساندر هاملتن، أثناء رحلته بين البحر الأحمر والصين، في

مسقط ووجد أهلها متميزين بـ" تواضعهم ودماثتهم ". وقد لاحظ في سلوكهم هذا التواضع ذلك بأنه-على خلاف ما يعرفه في أوروبا- لا يمارسون تفرقة عنصرية بين ضيوف المائدة " يجلس السيد والعبد دون تمييز ويأكلان في نفس الصحن ". هاملتن، أيضا، كان معجبا بالشجاعة العمانية ضدّ المحتلين البرتغال حيث يصف مشهدا من نضالهم بالكلمات التالية "رغم أن البرتغاليين هاجموهم من حصونهم على الجبال بالكثير من الطلقات الكبيرة والصغيرة؛ لكن العرب لم ينظروا إلى الوراء، ولا حفلوا بالأعداد العظيمة من رفاقهم الموتى، بل صعدوا الحيطان على جثث قتلاهم"[8].

بعد سَنَة من زيارةِ هاملتن، نُواجهُ صورةً مشابهةً للصورة التي رسمها فراير من قبل حول العُمانيين. ففي 1716 زار النّقيبُ هنري كورنوال مسقط ووصف أهلها بأنهم "غدارون أشداء" ، وأن ميناءهم "خطير جدا و غير ملائم للغرباء". ويبدو أن كورنوال اعتمد كثيرا في رأيه على فراير فمعظم التفاصيل التي ذكرها حول مسقط موجودة لفظا و مضمونا في قصة هذا الأخير. ورغم الرسومات الجميلة التي زودنا بها كرونوال لمشاهد مختلفة في ميناء مسقط ، فانه لم يستهوه المكان لأن " الهواء هنا غير سار وغير صحي وحار جدا"[9].

و في 1775 زار أبراهام بارسونس عمان أثناء رحلته من بوشهر إلى بومباي. وقد توقف أولا في هرمز معتقدا أنّها " كانت أغنى بقعة في العالم "، لكنّه وجدها " دون أهمية " كما وجد سكّانها فقراء جدا. ثم وصل مسقط في بداية أغسطس حيث كانت درجة الحرارة في ذروتها. وقد قدَّم لنا وصفا جيدا للمدينة وتجارتها وتحصيناتها وموانئها مؤكدا أهميتها بأنّ كل السفن التجارية الإنجليزية، في رحلتها من الهند إلى البصرة كانت تتوقف في مسقط . ولعل هذا ما يبرّر كثرة قصص الرحلات حول عمان، وإن كانت قصيرة، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. بارسونس زوّدونا بمشهد مختلف لمسقط. فهو، على خلاف فرايرِ وكورنوال، لمْ يَجدْ أهلها 'غادرينَ' أو 'قراصنة'. بل اعتبر المدينة "مكانا ممتازا جدا للتجارةِ" وميناءها "آمنا وملائما"، فقد رأى كميات واسعة من السلعِ مكومة في شوارعها "دون حارس أو رقيب" ولم يسمع عن حالة سرقة[10].

شهدت بداية القرن التاسع عشر حدثين هامين في عمان؛ أحدهما كان المعاهدة الأولى بين عمان وبريطانيا في 1800 و التي نصَّت على أن "الصداقة بين البلدين ستبقى غير مهزوزة حتى نهاية الزمن و إلى أن ينتهي دوران الشمس و القمر"[11] . فتحت هذه

المعاهدة تشكيلة واسعة من العلاقات العمانية-البريطانية واضعة عمان كهدف رئيسي لاستكشافات الرحالة. أما الحدث الثاني فكان حضور السّيد سعيد بن سلطان الذي استولى على السلطة في 1807. كان السيد سعيد معروفا تماما بعلاقاته المفتوحة مع الأوربيين، والتي ربما كان يطمح من خلالها لتوسيع قوّته خارج الحدود العمانية. هذان الحدثان في تاريخ عمان ساهما، فيما أعتقد، إلى تدفق الرحالة الأوروبيين عموما والبريطانيين بشكل خاص إليها خلال القرن التاسع عشر.

زارَ السير جون مالكولم مسقط سنة 1800 كممثل للحكومة البريطانية للتَوْقيع على المعاهدة العمانية-البريطانية الأولى، والتي سبق ذكرها، مَع السيد سلطان بن أحمد. أهم ما يميز قصة مالكولم هو تعرضه لوضع العبيد في عمان ومقارنته بوضعهم في أوروبا في ذلك الوقت. يؤكد مالكولم بأن العبد في عمان، وفي المجتمعات العربية عموما، يلقى الكثير من التقدير واللطف وأن اعتناقه للإسلام يقربه من الانعتاق والحرية. ويضيف أيضا بأنّ العبد في هذه البلدانِ، على خلاف أوروبا، نادراً ما يُخضعُ إلى العمل الشاق فلا مصانع ولا حقول يكدحون فيها. مالكولم كان أيضا معجبا بنظام الحكم في مسقط والذي وصفه بأنه "أبوي أكثر منه استبدادي" وقد وجد السيد سلطان بن أحمد بـ"بساطته" و " أسلوبه الودي" يختلط مع شعبه ويصافحهم دون الرسميات التي كانت تهيمن على أنظمة القصور في أوروبا(12).

في نوفمبر 1816 زار مسقط وليام هيود وقد اندهش من تعدد الأجناس فيها بين عرب ويهود وهندوس و أتراك وبلوش وبدو وأفارقة. هيود قدم لنا صورة مبكرة لبدو عمان حيث يصف عربي الصحراء بهذه الكلمات: "بدوي الصحراء كان مميزا عن غيره بعمامة مخططة فوق رأسه وعليها جديلة مرنة...كان متوحشا طليقا وذا نظرة مستعرة خاطفة وطلعة متوفزة قلقة. لقد بدا وكأنه آلهة، حتى وإن كان في شكله اللص المارق لأرض الصحراء". في قصة هيود نجد أيضا رأيا مبكرا للرحالة البريطانيين حول الإباضية :"أهل مسقط ينتمون إلى المذهب الإباضي.. وهم في غاية التسامح. كما أنهم، على حد سواء، بسطاء في تصرفاتهم ويعملون القليل من التفرقة في تعاملهم مع الديانات الأخرى"(13).

زار الصحفي والمؤلف الإنجليزي جيمس سيلك بكنغهام مسقط في ديسمبر من نفس السنة التي قَدِمَ فيها هيود. قدّر سكان البلدة بنحو عشرة آلاف نسمة. 90 ٪ منهم عرب والبقية بانيان و هنود مع بضعة يهود. وفي هذا الصدد، يؤكد بأن هذه الأقليات "تعامل

بالكثير من الرفق و السماحة". و الحقيقة أن بكنغهام كان مولعا إلى حد كبير بهدوء البلدة وسماحة أهلها ولطفهم . فقد وصفها قائلا " من الخصائص العظيمة والمميّزة لمسقط، عن كلّ البلاد العربية الأخرى،هو الاحترام واللطف الذي يبديه سكانها-بكل مراتبهم-إلى الأوربيين ". في قصة رحلته هذه حول مسقط، يخبرنا أيضا عن الأمان والضيافة التي يتلقاها الغرباء منهيا شهادته على أن " كلّ شيء في الحقيقة هنا مُواتٍ للحرية الشخصية"[14].

أما الرحالة البريطاني جون جونسن، في 1817 فقد قدم لنا أيضا شهادتَه حول العبيدِ في عُمان. في الحقيقة، جونسون أجرى مقارنة بين منزلةِ العبيدِ في العوائلِ المسلمةِ ومنزلتهم في بَعْض العوائلِ الأوروبيةِ، خاصة البرتغاليين والهولنديين. فقد لاحظ أنّ حالة العبد في العائلةِ المسلمةِ " تشبه حالة الطفل المتبنى "، معطية إياه بَعْض الحقوقِ في ممتلكاتِ سيدِه. ويؤكد أنّ العبد عند المسلمين يوظفُ مبكراً كمُساعد ومدير في التجارةِ، كما قد تعهد إليه المسؤولية عن كميات كبيرةٍ من ممتلكاتِ مالكِه، والتي عادة يعطى جزءا منها كمنزل عندما يَتزوّجُ. بالمقارنة مع هذه الصورةِ، يقدم لنا جونسن الصورة المغايرة لوضع العبيد في أوروبا في ذلك الوقت:"مثل هذا النوع من التبني ومشاعر السادة ومعاملتهم لخدمهم، يختلف تماما عن ذلك الذي يَسُودُ في عوائلِ البرتغاليين والهولنديين، الذين يعاملون هؤلاء الأتباع المنحوسين في أغلب الأحيان بقسوة، حيث يضربونهم ويذلونهم بالاحتقار الملحوظِ والظلمِ الشديدِ. ويبدو أنهم يعيرونهم من الاعتبار والاهتمام أقل مِنْ الحيواناتِ الوحشية".

أما عن مسقط فإن جونسون قدم لنا صورة كئيبة من حيث مظهرها وحالتها العامّة. فقد وجدها مهددة بالأمراض الفتاكة والحمى والتي غالبا ما كانت "قاتلة للأوروبيين". جونسون لم ير مفاجأة في تلك "الأمراض المستوطنةِ" والتي كانتْ واسعة الإنتشار في مسقط، لأن " موقعَ البلدةِ منخفضُ جداً، ومحاط بالجبالِ الصخرية العالية، ومفتوح فقط من اتجاه واحد، حيث الرياح نادرا ما تهب". ويضيف جونسون أيضا بأن الحرارةَ كانت " مستبدّة جداً " أثناء الصيفِ إلى حدّ أنّ السكان يرغمون على الهجرة مِنْ البلدةِ إلى الضواحي حيث المزارع يُمْكِنُ أَنْ تقلل من درجة الحرارة العالية، حتى أن السلطان نفسه عموما كانَ يصطاف في بركا، قريةٍ في المنطقة الشمالية الغربيةِ لمسقط، كي يتجنب الأحوال غير الصحية للمدينة. كذلك في مطرح، قريةٍ قُرْب مسقط، وَجدَ جونسون

البيوتَ ذات "أسقف شديدة الانخفاض" وحيطان "مغبرة قذرة ذات لونِ أصفر صارخ". ويعتقد جونسون أن هذا المنظر آثّر على رؤيةِ ناسها لأن رمد العيون كان سائدا جداً بينهم. علاوة على ذلك، رَأى في مطرح الكثيرَ من أكواخ الشحاذين والذين مُنِعوا من دُخُول القرى، "لأنهم أُصيبوا بمرضِ الجذام"[15].

زار النّقيب روبرت ميجنان مسقط أولا في 1820. حيث وجد أهلها " دينيين لكن ليسوا متزمّتين، ويشاركون بغذائهم مع الكفرة ". وقد قدّر درجة الحرارة في مسقط ب120 درجة ، و من ثم اعتبر البلدة "المكان الأحرّ في العالم". رجع ميجنان إلى عمان في 1821 كملازم أوّل تحت السّير لايونيل سميث لحملة ضدّ بني أبو علي للانتقام لهزيمة القوات البريطانية في نفس السنة. و قد وصف العرب في تلك المعركة بأنهم " أكثر ثباتا وشجاعة من القوّات البريطانية". و في 1825، قام ميجنان بزيارة ثالثة إلى مسقط حين دعيت زوجته لزيارة حريم السلطان. يخبرنا في هذه القصة بأنه في نهاية المراسيم العادية لرشف القهوة و شرب العصير " أخذ صاحب السمو السّيدة ميجنان بشكل مؤدّب جدا باليدّ، وقادها إلى عدّة أقسام من القصر ". و نظرا لأن السّيدة ميجنان لم تكن تستطيع أن تتكلّم العربية كانت اللغة الهندية وسطا لمحادثتهم[16].

توماس لومسدن، ملازم أول بسلاح مدفعيةِ الحصانِ في البنغال، قدم إلى مسقط في نفس السنة أيضا أثناء رحلته مِنْ الهند إلى لندن. لومسدن، على غرار جونسن، وَجدَ مسقط "مكانا بائسا وقذرا وفقيرا" ، والبيوتَ "مبتذلة" عموماً، والشوارعَ والأسواقَ " ضيّقة جداً ". كما زوّدَنا لومسدن بصورة مبكّرة حول المرأة في عُمان. فحينما كانَ يَتجوّل في الأسواقِ 'الضيّقةِ' لمسقط رَأى "تجمّعًا من الناس لكلّ الأمم الشرقية"، ولكن لفت انتباهه مشهد النِساءِ:"النِساء استرعين انتباهنا بميزةِ لباسِهن. كن يلبسن حجابَ القماشِ الأسود أو الأزرقِ على الوجه ِوله فتحات للعيونِ. كما لم يكنّ أقل اندهاشا بمظهرنا منا بمظهرهن، فحين مررنا بهن استدرن نحونا وقهقهن عاليا". أتبع لومسدن هذه الصورة بَعض التعليقات ِمؤكدا بأنّ "هذا النمط من التخفي" " سائغ إجمالا في معظم البلدانِ الإسلاميةِ،حيث به النِساء "يحبسن في الحريم، ويعزلنَ كليًّا عن العالم". و يرى لومسدن أن هذا الطريقةِ مِن اللباس تعطي النِساءَ ميزة النظر لمن يشأن دون أن يراهن أحد، وهذا يعطيهن" درجة من الحريَّةِ"التي "تنغمس فيها" الفتيات الصغيرات من بني جنسهن[17].

جيمس بالي فريزر ،الرحالة والمؤلف الإسكتلندي، توقّف في مسقط في 1821 حينما

كان راحلا إلى خوراسان. و نظرا لأن الوقت كان يوليو حيث درجة الحرارة بين 80 و 102 درجة، وصف ليالي مسقط بأنها كانت "خانقة". و على الرغم من أن المدينة ظهرت إليه كـ" بلدة هندية بائسة "، كان فريزر مولعا بتشكيلة سمكها إلى الحد الذي يقول فيه " لا أعرف نظيرا لمسقط في وفرة وامتياز سمكها"[18].

بين 1820 و1829، قام (أسطول بومباي) باستطلاعاته في "الخليج الفارسي". و من بين ضبّاط هذا الأسطول كان الملازم أوّل وايتلوك الذي نشر قصة رحلة مهمة حول عرب ساحل عمان. زوّدنا من خلالها بصور وصفية تتعلق بلباسهم وبيوتهم وغذائهم وعاداتهم وسلوكهم وتقاليدهم وتجارتهم. عبر هذه القصة أيضا كشف عن مواقفه نحو السكان مظهرا أحيانا إعجابه بكرمهم وشجاعتهم ولطفهم، و منتقدا أحيانا ما يدعوه بـ " قرصنتهم ونهبهم ". و من أهم المزايا التي مجدها وايتلوك في سلوك أولئك العرب هو لطفهم في معاملة العبيد مؤكدا أن " شفقتهم بهم تعبر كثيرا عن تميز الخلق العربي، وتبين مشاعرهم الصحيحة والرجولية نحو البشرية عموما". من الناحية الأخرى، كشف وايتلوك عن المهمّة السياسية لعملية المسح التي كان يقوم بها (أسطول بومباي) حيث يعتقد بأنّ ما يسميه " النهب والنزاع " كان شائعا بين عرب الخليج، وهو ما " يستلزم يقظة كثيرة من طرفنا لقمعه"[19].

في 1823، أبحر النّقيب وليام أوين إلى مسقط على متن الباخرة (لِفن) Leven للحصول على رخصة من السّيد سعيد، سلطان مسقط، لمسح الشريط الساحلي لشرق أفريقيا الخاضع تحت السيطرة العمانية. في قصته حول مسقط، يبدي أوين إعجابه بالكرم الشديد للسّيد سعيد لدعم Leven بالخشب والماء المجّاني ودفعه 50دولارا لكلّ قائد ومترجم فيها. كما يحدثنا عن تبادله الهدايا مع السيد سعيد حيث استلم سيفا بمقبض ذهبي رائع كهدية من صاحب السمو، كما رضي سموه هدية أوين و هي عبارة عن نسخة عربية من التوراة. وصف أوين مسقط بأنها" أقذر بلدة في العالم " لأن سوقها كان موحلا على أثر أمطار نزلت. و في الحقيقة يبدو أنّ أوين كان عنده تصور سوداوي مسبق عن العرب عندما قال " إن العربي بلا شك، أوسخ الأصناف البشرية"[20].

في 1824، زار النّقيب جورج كيبل مسقط أثناء رجوعه من الهند إلى إنجلترا. قدّر سكان مسقط في نحو 2000 نسمة، واصفا أهلها بأنهم " قذرون في المظهر "، مع ذلك يعتقد بأنّ عندهم تقديرا عظيما للعدالة و تسامحا كليا للأديان الأخرى. زار السّيد سعيد في

قصره حيث وجده " بسيطا جدا " حتى إن " الشحاذين يمكن أن يجلسوا في حضوره"[21].

في 1830 زار مسقط جيمس ويلستد، أول أوروبي يخترق داخلية عمان على نحو واسع. قام بهذه الزيارة إلى مسقط حينما كان مسّاحا مساعدا على متن الباخرة بالينرز (Palinurs). وصف ويلستد مسقط بشكل جغرافي مقدما بعض التفاصيل حول غذائها وتجارتها وناسها. في قصته، مدح السيد سعيد بن سلطان من حيث تسامحه وكرمه وشفقته " لم ألتق بحاكم قط أقرب منه للمثل الأعلى في الكمال لأمير شرقي". بعد شهر واحد قضاه في مسقط، أبحر ويلستد إلى "الخليج الفارسي" مارا بجزيرة هرمز حيث قدم وصفا موجزا لها مقتنعا بأن " لغة المدح قد استنزفت تقريبا في تصوير ثروة وترف هذه المدينة"[22]. عاد ويلستد ثانية إلى مسقط في 1835 للرحلة، هذه المرة، على نطاق واسع داخل عمان. نقطته الأولى كانت العاصمة مسقط، وبعد ذلك أبحر إلى قلهات و صور. و من صور سافر على الجمال إلى بلادبني بو علي عن طريق الكامل و بلاد بني بو حسن. ثمّ تقدّم نحو الغرب والجنوب عن طريق بديه و إبرا و سمد و منح ، وبعد ذلك وصل المدينة التاريخية نزوى. و من نزوى، صعد إلى قمّة الجبل الأخضر. ثمّ عاد إلى نزوى ليخطّط للسفر إلى منطقة الدرعية عاصمة الوهابية، لكن العقبات غير المتوقعة من قبل الوكيل البريطاني في مسقط منعته من ذلك. في نزوى أصيب ويلستد بحمى الملاريا، والتي أجبرته للعودة إلى السيب في ساحل البحر. بعد التعافي من الحمّى، رحل عن طريق بركا و المصنعة و السويق إلى عبري حيث شهد خراب هذه المدينة على يدي المحتلين الوهابيين. و متأثرا بالحالة المأساوية في عبري قرّر العودة إلى السيب. ومن ميناء شناص استطاع أن يعبر إلى البريمي عن طريق صحار. و من هناك استطاع اجتياز الساحل الشمالي لعمان أو "ساحل القراصنة" كما يدعوه[23]. يبدو أنّ ويلستد حاول استكشاف عمان مرة ثالثة. ففي أبريل 1837 عاد إلى مسقط وفي مرحلة حادّة من الحمّى وفي نوبة هذيان حاول الانتحار مطلقا النار في فمه لكن المحاولة لم تنجح و إنما أحدثت له جروحا في الفك الأعلى، نقل على إثرها إلى بومباي للمعالجة، وبعد ذلك عاد إلى أوروبا في إجازة[24].

زارَ الرائدُ توماس اسكينَر مسقط في يونيو 1833. وقد أعجب بهدوءِ الشواطئِ العُمانيةِ إلى حدّ أنّه وصفها بهذه اللغة الشاعرية: "باري (المخلوقة الخرافية في قصيدة عبدة النار' لتوماس مور) قد تشدو بمناحتها، في يوم كهذا، من أجل فتاة العرب دون أن تزعجها موجة على شواطئِ عُمان". عندما وَصل اسكينَر مسقط، على أية حال، انزعج

من درجةِ الحرارة العاليةِ للمدينةِ حيث اعتبر مسقط " المكان الأشد حرارة على وجه الأرضِ" كما وجد العرب أنفسهم يطلقون عليها "جهنم". وفي هذا الصدد، استمر اسكينَر يَصْف حرارة مسقط حيث ادّعى بأنّه لم يَستطع أنْ يَستكشفَ البلدةَ لأنها كانت حارة وفضل أنْ يَبْقى في سوقٍ صغيرٍ مَع بعض البانيان، ومع ذلك اعتقد بأنّه " كاد أنْ يَتلاشى " لشدة الحرارة. متفقا مع بعض الرحالة الذين سبقوه عزا اسكينَر شدة حرارة مسقط إلى موقعها حيث تحيط بها الجبال من كل ناحية غير سامحة للهواء بالتخلل إليها ولهذا " حين تغيب الشمس، يَتوهّجنَ مثل الأفرانِ الساخنةِ". طقس مسقط في النهاية حمل اسكينَر لأن يعود إلى سفينته دون أن يرى المدينة أو يلتقي بأهلها[25].

بين 1833 و1846، قامت السفينة الشراعية الإنجليزية (بالينرز) Palinurus بعمليات مسح و استطلاع عديدة في الجنوب والمنطقة الجنوبية الشرقية للساحل العربي. أغلب المسّاحين على هذه السفينة نشروا قصص رحلاتهم في "مجلّة الجمعية الجغرافية لبومباي". هينز، و هالتون، و ساندرز، و كول، و كرتندن، و وارد، وكارتر كانوا من أبرزهم[26].

من أوائل الرحالة فيهم كان النّقيب ستافرد هينز، الذي أبحر في 1834 ووصل مرباط في المنطقة الجنوبية لعمان. في مسحه، خطط هينز كل الساحل العربي الجنوبي من ظفار إلى صور. و وجد تربة مقاطعة ظفار خصبة جدا، رغم أنه يعتقد بأنّ أهلها كانوا "كسالى جدا". لاستكشاف جبل سمحان، أرسل هينز السّيد سميث نيابة عنه. و تحت اسم أحمد أصبح سميث محبوبا لدى قبيلة "القرى": " لقد أكرموا وفادته أينما ذهب، حتى أنهم لم يسمحوا له بشرب الماء دون الحليب.....}لا..قالوا له{ لا ترجع أحمد و تقول بأنا أعطيناك ماء في حين لا نعطي أطفالنا سوى الحليب!". حتى أنهم ذهبوا بعيدا جدا في كرمهم وعرضوا له زوجة كي يستقر معهم. من ظفار، أبحر هينز إلى مرباط منوها بأنّ اللبان يصدّر منها سنويا إلى ظفار بين 1000 إلى 3000 روبية تقريبا. أنهى هينز قصته حول ظفار بتقديم مختصر تاريخي لعائلة محمد عقيل حاكم ظفار في ذلك الوقت. ثمّ أبحر على طول الساحل الجنوبي لعمان إلى حدود جزر كوريا موريا مقدما أوصافا طوبوغرافية لكلّ الساحل. و في الحلانيات،الجزيرة المسكونة الوحيدة لمجموعة كوريا موريا، وجد الناس فقراء جدا لكن " غير مؤذين و مسالمون"[27].

هلتون كان مسّاحا مساعدا على البارجة (بالينرز) مع هينز. زار في 1835 جزر

كوريا موريا و قصته تتحدّث عن طوبوغرافيا وتأريخ وأهمية هذه الجزر. و قد نوه بأنّ الحلانيات هي الجزيرة المسكونة الوحيدة و عدد سكانها ثلاثة وعشرون نسمة فقط. و بالرغم من أنّهم فقراء جدا، فان شيخهم أو زعيمهم الذي يعيش في مرباط كان يزورهم من حين لآخر لكي يجمع أيّ مال يحصلون عليه من سقاية السفن الأجنبية مدعيا بأنّ الجزر من أملاكه الموروثة. أنهى هلتون قصته بتقديم قائمة مفردات اللهجة المتحدث بها في الحلانيات(28).

المسّاح الآخر على (بالينرز) كان كرتندن الذي، حين كانت السفينة راسية خارج ساحل ظفار، سافر برا مشيا على الأقدام من مرباط إلى الدهاريز مصحوبا ببدويين من قبيلة القرى كأدلاء. بعد تركه مرباط و وصفه لتجارتها وزراعتها، واصل رحلته إلى طاقة حيث استقبله زعيمها بلطف، يقول: " وجدت عشاء جاهزا، يشمل خروفا مغليا مع عسل و رزّ ". تلقى كرتندن نفس اللطف عندما وصل إلى غايته الأخيرة الدهاريز و التي منها عاد معجبا بكرم أهلها، حيث يؤكد: " استأذنت من مضيّفي اللطيف أحمد علي مردوف وعدت إلى متن السفينة جد سعيد بنزهتي"(29).

جون هنري كارتر، الجرّاح المساعد في (بالينرز) ، زار ظفار بعد كرتندن. قصته حول آثار البليد هي أقرب أن تكون وصفا آثاريا (آركيولوجيا) منها أن تكون أدب رحلة. و فحصه لهذه الآثار دفعه لأن يعترف بأنها بقايا " ناس متحضّرين جدا " و هم الذين سيطروا على منطقة ظفار في الماضي. أيضا، وجد النقش -الذي حمل بعض الكلمات العربية مثل؛ بسم الله الرحمن الرحيم- " منحوتا في أسلوب كتابة معقد و مزينا بشكل متقن جدا ". رغم ذلك، يعتقد كارتر بأنّ " السكان البربريين للساحل الجنوبي لبلاد العرب " لا يمكن أن يكونوا هم الذين بنوا مدينة البليد بتصاميمها الفنية الرائعة.و يقترح بأن نماذج النحت " لا بدّ وأن جلبت من بلاد أخرى ". و بعد أن فحص آثار البليد، زار كارتر زعيم منطقة الدهاريز لكي يحصل منه على نبذة تاريخية ترتبط بهذه الآثار(30).

في 1844، كان ساوندرز على متن (بالينرز) لمسح الساحل بين راس فرتك و آثار المصنعة. أولا، رحل من بومباي إلى مسقط حيث حصل على نسبة لجهازه الكرونوميتر وبعد ذلك مضى إلى مرباط. و فيها يؤكد بأنه " تلقى لطفا كثيرا من شيخها " الذي سمح له أن يؤسس قاعدة على الشاطئ و أن يشرع في عمليات المسح بدون أيّ اعتراض. أول قرية زارها ساوندر في سهل ظفار كانت طاقة، و التي كما قال "بها زراعة كثيرة " أعطت

البلدة مظهرا لطيفا جدا. و وصف زعيمها بأنه مسالم جدا، وهناك رأى فتاة بدوية " طويلة، و جميلة جدا،ذات ملامح و صفات غجرية"، مستنتجا بأنّ لون البشرة في هذه المنطقة ليس أكثر سمرة من لون غجر إنجلترا. وبعد ذلك تقدّم مبحرا لمسح كلّ الساحل من راس فرتك إلى المصنعة مرورا بالدهاريز و الحافة و ريسوت(31) .

في نوفمبر 1845، هبط الرحالة وورد في صور من على السفينة الشراعية (بالينرز) و من ثم سافر برا إلى بلاد بني بو حسن و بلاد بني بو علي. في صور حين ركب جمله، أدّى رجال الشيخ رقصة الحرب مصحوبة بالغناء و إطلاق النار تكريما لزيارته. و في جعلان، حيث الزعيم استقبله وديا ، "تجمعت حوله حشود من أهلها لإرضاء فضولهم ". أنهى وورد رحلته مسرورا من قبل المواطنين الذين، كما قال، كانوا " مهذبين ومتعاطفين معه إلى حد كبير"(32) .

في نفس السنة،قام الملازم أوّل كول -الأكثر تجوالا بين مسّاحي البارجة (بالينرز)- برحلة برية من الأشخرة إلى مسقط عن طريق بديه، و سناو، و منح، و نزوى، ثم الجبل الأخضر و سمائل. و على الرغم من أنه كان يتستر تحت اسم "سالم"، يدعي كول بأنه كان دائما، أثناء رحلته، يحاط من قبل الحشود الهائلة بفضولها العظيم. غير انه يذكر أيضا بأنه حيثما ذهب في عمان كان الناس يكرمون وفادته و يستقبلونه بلطف. ففي جعلان كاد أن " يخنق تقريبا من الكميات الكبيرة للحليب " و التي أرغمته على ابتلاعها مفاهيم السكان للكرم! . و يخبرنا كول بأنه رأى العديد من الزعماء في عمان يستخدمون العبيد لكنّه دهش بلطف المعاملة التي يتلقونها. و يؤكد ذلك بقوله: " لقد فوجئت كثيرا بمشاهدة أنه حتى العبد في قدومه لتحية شيخ القبيلة ، يقابل بنفس الاحترام من قبل الحضور بأن ينهضوا لاستقباله". من نزوى، صعد كول إلى قمّة الجبل الأخضر حيث وجد أهلها-كما يدعي-منغمسين في نبيذ من صنعهم!. تاركا نزوى، في طريقه النهائي إلى مسقط، يخبرنا كول بأنه وقف ليلة في "بنغلة مسافرين" في قرية تسمى متّي مؤكدا بأنّ معظم الأماكن في عمان بها بنايات جانبية مخصصة فقط لاستعمال المسافرين(33) .

روبرت بينينج تَوقّفَ في مسقط في أكتوبر سنة 1850 أثناء رحلته إلى بلاد فارس وسيلان. ملاحظاته حول المدينة لم تخرج عن الصورة التي رسِمها لها مِن قبل الرحالة السابقون في الفترةِ الرومانسيةِ. مثل مالكولم وآخرين، لاحظ بينينج أن "النظامَ الأبوي" هو الذي يتسم به الحكم في مسقط حيث وجد السيد سعيد بن سلطان محبوبا من قبل

شعبهِ ومحترما مِن قِبل كُل "الجاليات الأخرى. " بكل الاعتبارات، يَجِبُ أَنْ يَكُونَ شخصا مختلفا عن أكثر الطغاةِ الآسيويين الآخرينِ". كما أنه أيضا علّقَ على مناخِ مسقط معتبرا المدينة، على رأي أغلب الرحالة، " أحد الأماكن الأشد حرارة مما تُشرقُ عليه الشمسُ "، كما وجد شوارعها" ضيّقة وقذرة ". التسامح ولطف المعاملة التي يتميز بها أهل مسقط كانت من الصفات التي أشاد بها بينينج أيضا. فقد وَجدَ الوكيل البريطاني في مسقط، وكانَ يهوديا، يعامله السكان معاملة حسنة ويطلقون عليه "السيد"[34].

سي . آر لو، ملازم أول في البحريةِ الهنديةِ ومُؤلف عِدّة كُتُب رحلات، زارَ عُمان في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشرِ. استهل قصته حول عُمان بهجومِ على الكُتّابِ الرومانسيينِ الذين نَظروا إلى الشرقِ كمصدر للإلهامِ. فهو لم يجد في هرمز نموذجا لثراء الشرق الذي طالما تغنى به الشعراء، بل وجدها رمزا "للخراب" مؤكدا بأنها " واحدة من آخر الأماكن في العالم التي قد يود الإنسان أن يسكنها" . وبنفس الرؤية تعامل سي. آر. لو مع مسقط التي رآها "جميلة عن بعد" ولكنه حين دخلها وتجول في "شوارعها المزرية" صدم بـ "فقر وقذارة" المدينة[35].

الصورةُ 'الكئيبة' لعُمان والتي رسمها سي. آر. لو كررها بشكل نمطي رحالة آخر هو وليام آشتون شيفارد، الذي زار مسقط في 1856. قحط الأرض وحرارة مسقط صفات سجلها مِن قبل عِدّة رحالة، كما رَأينَا، لكن شيفارد نقل الفكرةَ ضمن أسلوبٍ متهكمٍ في قصته: " انظر حولك، لا نبات يمكن أن يرى في أي مكان، لا شيء أخضر، سوى عمائم وأردية بَعْض المواطنين على الشاطئ". شيفارد ليس فقط لم يَستطع أَنْ يَجدَ أيّ شيء أخضر في المنطقةِ عدا ' عمائمِ وأرديةِ المواطنين'، لكنه أيضاً كان مستاء من 'وَسَخ' و'قذارة' المكان والناس معا: "خلال تلك البوّابةِ الضيّقةِ نَمْرُّ في سوقِ أضيقِ، حيث تجار يجلسون القرفصاء ويُدخّنونَ؛ حيث جنود كسالى قذرون يربضون حاضنين بنادقهم ، ونِساء بسيقانِ عارية ووجوه محجبة يزاحمننا، وحيث عبيد سود مستيقنين أنك لست سيدهم يدفعونك بمرافقهم، وحيث أولاد شعث يُشيرونَ إليك؛ وكلاب، قطط، دجاج، عنزات، وقذارة، تحدق في كل مكان في وجهك". أما بالنسبة لحرارةِ مسقط، فإن شيفارد لم يجهد نفسه بوصف درجةِ الحرارة لكنَّه روى مقولة بحار الأسطول الهندي الذي، عندما سُئل عن مسقط " كيف يبدو ذلك المكان يا جاك؟ أجاب:" ويلاه، هناك فقط صفحة ورقةٍ سمراء تفصله عن الجحيم! "[36].

في 1859 رحل آرثر وليام استيف -ملازم أوّل في البحرية الهندية- من مسقط إلى بوشر مرورا بمطرح، و روي، و الوطيه. قام بهذه الزيارة إلى بوشر لكي يرى ينابيعها الحارة. بدأت الرحلة من مسقط إلى مطرح في زورق وفيها يحدثنا عن سكان مسقط حيث قدرهم في نحو 30،000 نسمة، كما ذكر أن واليها عبد ولكنه كان يحظى بكثير من الاحترام من قبل "العرب" مؤكدا بأن مثل هذا الأمر " ليس غريبا في هذه البلدان ". في بوشر وجد الينابيع الخمسة حارة جدا، درجة حرارتها تتراوح بين 100 و 115 درجة. كما أن حماماتها كانت مليئة بالناس دائما نظرا لأن عندهم إيمانا عظيما في مزاياها الصحية(37).

بجانب ويلستد، يعتبر النّقيب صموئيل باريت مايلز أبرز الرحالة الأوروبيين الذين شدوا الرحال على نطاق واسع في عمان. لكونه معتمدا سياسيا وقنصلا بريطانيا في مسقط، استطاع مايلز أن يتجول في اتجاهات عدّة في عمان من 1874 إلى 1885. زار الأشخرة في سبتمبر 1874 على متن البارجة (فيلومل) أو الهزار Philomel للاستفسار عن "حالة قرصنة" كما يسميها. الرحلة الثانية في سبتمبر 1874 أخذت مايلز إلى قلهات وقد قدم من خلالها وصفا تاريخيا و جغرافيا عن المدينة. و في 1875 وصل إلى صحار، ومنها انتهز الفرصة لزيارة البريمي عن طريق وادي الجزي. و هنا قدم لنا مايلز -متأثرا باهتماماته التاريخية- وصفا مسهبا لكلتا المدينتين اختتمه بملاحظات هامة حول الزط أو "غجر العرب" كما يسميهم. متتبعا خطوات ويلستد، صعد مايلز في 1876 إلى قمة الجبل الأخضر. بدأ الرحلة من بركا وتجاوزها إلى نخل حيث أخبرنا عن الجمال المعماري لمنازلها، و السمات المختلطة لسكانها، و ينابيعها الحارة، و قلاعها، و حصونها، وصناعتها. ثمّ عبر إلى العوابي حيث لاحظ أن الزعفران يستعمل من قبل النساء للزينة. ثمّ صعد الجبل الأخضر على حمار و كان معجبا بثبات و قوة تحمل هذا الحيوان. وبخصوص الجبل الأخضر، وصف لنا تأريخه وناسه وثماره وصناعته. في فبراير 1884 قام مايلز بزيارة وادي الطائين، و بذلك يعتبر أول أوروبي يصعد عقبة هذا الوادي، حيث صادف " طريقا متعرّجة ذات انحدار شديد مخيف" و حوله تتبعثر بعض الهياكل العظمية لجمال سقطت على الحافة ثم تركت لتفنى !. في نهاية نفس السنة أبحر مايلز من ظفار على متن السفينة (دراجون) Dragon مرورا بمرباط، و البليد، و جزر كوريا موريا. أما الرحلة النهائية لمايلز فقد أخذته إلى حدود "الصحراء العظيمة" أو الربع الخالي في

ديسمبر 1885. و في هذه الرحلة استطاع أن يجتاز معظم مناطق عمان بما فيها ازكي، و وادي حلفين، و منح، وأدم، و عز، و نزوى، وبهلا، و جبرين، و جبل الخور، و تنوف، و الحمرا، و عبري. و من عبري توجه إلى ضنك، و الرستاق، و السويق، و بركا. طوال هذه الرحلة الشاملة تمكن مايلز من جمع تفاصيل هامة حول العمانيين وعاداتهم وأساليبهم وتأريخهم[38].

جراتان جيري _رحالة بريطاني مشهور برحلاته في تركيا- قام بزيارة إلى مسقط في مارس 1878. وصف المنطقة بـ " مملكة عمان " و أنها كبيرة كإنجلترا، كما قدّر سكان مسقط حوالي 40،000نسمة. تجول جيري بأسواق مسقط ملاحظا أن هندستها المعمارية تتخذ الطابع الإسلامي. كما وجد المدينة " نظيفة بشكل مقبول " ولم ير فيها شحاذين ولا قذارة. و حول أهل المدينة لاحظ أنهمّ " كانوا مسلحين حتى الأسنان" و أنهم كانوا يتسمون بالرزانة و قلة الكلام. تمكن جيري في هذه الزيارة من مقابلة السلطان تركي في قصره و قد لاحظ أن القصر كان " مؤثثا بشكل بسيط " كما وجد السيد تركي "مهتما بالسياسة الأوروبية". ثم أنهى قصته بتقديم معلومات وصفية حول "الحصنين التوأمين المنيعين " في مسقط؛ الميراني والجلالي[39].

آخر الرحلات البريطانية إلى عمان في القرن التاسع عشر كانت عندما زار الزوجان ثيودور و مايبيل بينت مسقط و ظفار في عامي 1895 و 1898 على التوالي. على خلاف أغلب الرحالة الذين كانوا مولعين بميناء مسقط، فان الزوجين بينت من الواضح أنهما لم يجدا أيّ شئ يجذبهما إليه. فقد وجدا شاطئ البلدة " بغيضا جدا، يفوح بالروائح الكريهة. . ". حتى الميزة المعمارية لمسقط فقد اعتقدا أنّها برتغالية! . و في مكان آخر، وصفا وسط هذه المدينة بأنه " كئيب جدا " والأسواق " ضيّقة وقذرة ". و الحقيقة أنهما طوال قصتهما حول مسقط حاول الزوجان بينت بث نزعاتهما الفيكتورية تجاه التأريخ والسياسة العمانية. على سبيل المثال، وصفا الكفاح العماني ضدّ المحتلين البرتغاليين على أنه" نوايا غادرة ". علاوة على ذلك، فانهما يتصرفان -أبعد أن يكونا مجرد مسافرين- و كأنهما ضابطان عسكريان. ففي سرد القصة يقولان: " سنبقي سفن الحرب البريطانية في الخليج. نشعر بأنّ هذه البلدان يجب أن تبقى تحت حمايتنا ". وفي 1895، توجه الزوجان بينت إلى المنطقة الجنوبية لعمان أو ظفار و هناك تجولا في مرباط، و الحافة، و جبال القرى. و هنا نلاحظ أن نزعاتهما الفيكتورية كانت أقل هجومية، أو

على الأقل، وجدا شيئا يثير الإعجاب!. حين صعدا قمّة جبل القرى، شاهدا وفرة طيور الماء و نباتاته حيث بدا لهم كل المشهد " إحدى البقع الأكثر مثالية فيما قد شاهدا من قبل" بالإضافة إلى ذلك، فقد وجدا أهل المنطقة "لطيفين جدا"[40].

في بداية القرن العشرين، قام السّير بيرسي كوكس -القنصل البريطاني في مسقط- بعدّة رحلات في عمان. ففي 1902 أبحر من مسقط إلى أبو ظبي، و من ثم -على الجمال- سافر إلى واحة البريمي و من هناك عبر منطقة الظاهرة إلى مازم، و ضنك، وعبري. ثمّ مضى كوكس إلى السليف، و جبل الخور، و جبرين، و بهلا، ثم نزوى. ومن نزوى بدأ صعود الجبل الأخضر عن طريق تنوف و وادي حبيب، وبعد ذلك انحدر من سيق على طول وادي سمائل إلى مسقط. و في 1905 أخذت كوكس رحلة أخرى إلى البريمي من راس الخيمة لكي يقرّر خطّ العرض وخط الطول للبريمي بدقّة. و في سرده لقصة رحلته يخبرنا كوكس بأنه وجد مسقط من ناحية البحر تشكل " صورة جذّابة استثنائية " كما لاحظ أنّ صخورها القاحلة صبغت بأسماء بعض السفن التي زارت الميناء منذ القدم. و على الرغم من درجة الحرارة العالية لمسقط و التي كانت "لا تطاق" تقريبا، فان كوكس يؤكد بأنّه وزوجته " قضيا خمس سنوات ممتعة هناك ". و في أبو ظبي يذكر بأنه كان معجبا جدا بكرم الشيخ زايد الذي تكفل بدعم رحلته من أبو ظبي إلى عبري. بالإضافة إلى أنه مدح نظامه في الحكم حيث يصرّح ، " يقدم الشيخ مثالا مثيرا جدا للنظام الأبوي ". و لأنه كان يرحل غير متنكر يخبرنا كوكس بأنه كان مثارا للالتفات و الفضول حيثما ذهب. ففي البريمي احتشد الناس حوله حتى " شعر بالاختناق تقريبا " وفي عبري كان " كلّ رجل و امرأة و طفل، يصرّ على مصافحته، بالرغم من شدة الحرارة "! و بينما كان في جبل الخور، أحيط بمجموعة من ربّات البيوت اللاتي "بعد حوارهن المثقف و المؤدب معه ودّعنه بدعاء: الله يرعاك ". و في سيق بالجبل الأخضر كان القرويّون " رحماء وودّيين جدا معه" كما استقبلوه بأدب حيث اصطفوا واحدا بعد الآخر يصافحونه باليدين معا و يحيونه بـ"مرحبا بك ". و يذكر كوكس أنه أثناء الرحلة بين عبري و نزوى قرّر استكشاف الربع الخالي من أدم في حدود الرمال، خصوصا أن رفاقه البدو وافقوا على صحبته إلى هناك. لكن نشر مقالة من قبل السّيد بيكون يقترح فيها بأنّ صحراء الربع الخالي يمكن أن تعبر بالمنطاد أثناه عن هذه الفكرة. و لو نفذ هذه الخطة لكان حقا رائدا في اكتشاف هذا البحر من الرمال[41].

يعتبر بيرترام سيدني توماس مستكشفا محترفا في عمان. بين 1924 و1930 كان توماس المستشار المالي ورئيس الوزراء لدى السلطان تيمور بن فيصل. ومثل مايلز استغل منصبه للتجوال على نحو واسع خلال البلاد حتى أنه في بعض رحلاته كان السلطان بنفسه يرافقه. غطّت هذه الرحلات عمان من مسقط إلى غربي وشرقي الباطنة متضمنة أغلب المدن في ساحل هذه المنطقة. ثم أخذته رحلة على الجمال عبر منطقة الظاهرة إلى حيث ترجّل في شاطئ الشارقة ومن هناك أبحر عائدا إلى صحار. ومن صحار تجوّل توماس مع السلطان إلى الشمالية، وشناص، وخطمة ملاحه، وكلبا، ثم عادا إلى مسقط. وفي 1930 أخذت توماس مهمّة سياسية إلى جزيرة مسندم لهدف تحرّي " غيوم الحرب " -على حد قوله- والتي كانت تتجمّع على هذه الجزيرة بسبب سكانها قبيلة الشحوح. ويزعم توماس أن هذه الرحلة مكنته من تحقيق هدفين: أولا، مسح ذلك الجزء -" المخطّط بشكل سيئ "- من العالم وجمع معلومات كبيرة حول قبيلة الشحوح، من حيث عاداتهم ولهجاتهم وأساليبهم. وثانيا، قمع عصيان الشحوح لسلطان مسقط. وقد قام توماس، أيضا، بعدة رحلات في المنطقة الشرقية لعمان حيث ذهب إلى صور وبلاد بني بو علي، وبعد ذلك عبر أراضي الحدود الجنوبية عن طريق منطقة وهيبة وغبة حنيش. أثناء هذه الرحلة التي أعطت توماس فرصة لتجريب السفر في الرمال، كانت الصحراء العظيمة تغريه وكانت هذه الرحلة هي "المغازلة" الأولى! . في أكتوبر 1930، أبحر توماس من مسقط إلى ظفار يحمل في رأسه الحلم السرّ بعبور الربع الخالي، وعلى متن السفينة جرنديرGrenadier ترك قبطان السفينة تعويذة لتوماس ، وحين فتحها تحت الضوء الرائع للبدر، اكتشف بأنّها كانت قصيدة والتر دي لا مير "بلاد العرب"! . بقى توماس في ظفار حتى ديسمبر يستكشف جبل القرى وسهوله. ولذلك قدم معلومات عظيمة حول أهل الجبل، من حيث معتقداتهم وتقاليدهم وسلوكهم. وفي ديسمبر ، بدأ اجتياز بحر الرمال من صلالة مسجلا بذلك نفسه أول أوروبي يعبر الربع الخالي من الساحل إلى الساحل(42) .

أثناء خدمته على "الساحل المتصالح" أو ساحل عمان في 1944 و 1945 كضابط في R. A. F ، قام رايموند أوشي بعدّة رحلات في تلك المنطقة والربع الخالي أيضا. أوشي، للأسف، أهملته الدراسات الببليوغرافية المهتمة بالرحالة الأوروبيين في جزيرة العرب، رغم أنه ترك لنا عملا مهما عن قصة رحلته في الأجزاء الغربية والشمالية لعمان. دخوله إلى الجزيرة العربية كان بالطائرة المائية التي وصل بها إلى دبي في نوفمبر 1944 . وبعد

ذلك ذهب إلى الشارقة وزار حصنها كما يذكر أنه وجد المواطنين في فاقة وأميّة بائسة. و كان من إحدى واجباته - كـ(مدير محطة)- أن يزور رأس الخيمة كلّ شهرين ، وهناك عبر جبال الشحوح. كما قام أوشي أيضا ببعض الحملات إلى عجمان، و البريمي، و أم القيوين. إلاّ أن أهم رحلاته هي تلك التي أخذته إلى الربع الخالي حيث استطاع اختراق هذه الصحراء العظيمة بالجمال، وبهذه المحاولة أدرج اسمه مع المستكشفين البريطانيين المشهورين للربع الخالي؛ توماس، و فيليبي وثيسجر (43).

في 1945، جاء ولفريد ثيسجر -مبعوثا من قبل "شركة الشرق الأوسط لمكافحة الجراد"- إلى عمان للسفر في الربع الخالي من أجل جمع معلومات عن تنقلات الجراد. وقد تمكن ثيسجر، أثناء خمس سنوات، من القيام بستّ رحلات في عمان.الرحلة الأولى أخذته من صلالة إلى رمال غانم، وبينما كان ينتظر رفاقه من بيت كثير قام باستكشاف جبل القرى. و في أكتوبر 1946، قام ثيسجر بعبوره الأول للربع الخالي. هذه الرحلة الطويلة أخذته من صلالة إلى مغشن على الحدود الجنوبية للربع الخالي حيث بدأ باختراق الصحراء العظيمة إلى حدود واحة لوى، وبعد ذلك عاد إلى صلالة عبر السهول الحجرية لعمان لتفادي نفس الطريق السابقة . أما الرحلة الثالثة فقد أخذت ثيسجر، في مارس 1947، من صلالة إلى المكلا في اليمن. و مع أنه قد حقق حلمه بعبور الربع الخالي، إلاّ أن ولعه بسحر الرمال وهدوء حياة البادية لما يشبع بما فيه الكفاية. لذا فقد عاد من إنجلترا إلى حضرموت بنية عبور الربع الخالي مرة أخرى، لكن على طول الجانب الغربي هذا المرة. في نوفمبر 1947، بدأت رحلة العبور الثاني من المكلا إلى بلاد الصعر، القبيلة الأكثر تخويفا في جنوب بلاد العرب، ثم ذهب إلى منوخ حيث شرع في عبور الرمال الغربية للربع الخالي حتى منطقة السليل على حدود المملكة العربية السعودية و هناك تم اعتقاله لفترة من قبل" الوهابيين المتعصّبين". و من السليل سافر شرقا إلى "الساحل المتصالح" أو ساحل عمان حتى وصل أبو ظبي، و البريمي، و الشارقة. الرحلة الخامسة لثيسجر حدثت بين نوفمبر 1948 وأبريل 1949 و التي عاد فيها من إنجلترا ليبقى في البريمي مع الشيخ زايد مرافقا له في رحلات الصيد. في هذه الفترة زار واحة ليوا واستطاع استكشاف داخلية عمان مجتازا منطقة الدروع حتى الرمال المتحركة الغامضة في أم السميم، و هناك علم من بعض رفاقه البدو عن اختفاء بعض الرعاة مع قطعان غنمهم تحت سطح هذه الرمال!. ورحلة ثيسجر النهائية في عمان كانت بين نوفمبر 1949 ومارس 1950 عندما

رجع، برغبة شديدة، لصعود الجبل الأخضر لكن إمام عمان محمد بن عبد الله الخليلي منعه من إنجاز هذا الحلم، فقفل راجعا بعد هذا الإحباط إلى إنجلترا(44).

بعد أن وصلنا إلى ولفريد ثيسجر، نكون بهذا قد تحدّثنا عن آخر الرحالة الكلاسيكيين في عمان. الرحالة الذين استطاعوا اختراق ذلك الجزء المعزول من بلاد العرب، تحت ظروف غاية في الصعوبة متنقلين بالجمال و الحمير و محفوفين بصراعات قبلية و اختلافات في الثقافة و الدين و العرق. منذ ثيسجر و حتى 1970، شهدت عمان مرحلة أخرى من الرحالة والذين، على خلاف أسلافهم، لم يأتوا إلى هذه الأرض مفتونين بروح الاستكشاف. و إنما قدموا إليها إما مستخدمين من قبل "سلطان مسقط وعمان" أو من شركات النفط. فعبروا البلاد على السيارات أو الشاحنات، ولهذا فان مشهد قوافل الجمال، الذي كان يميّز الكتابات القديمة، اختفى في هذه المرحلة.

إدوارد هيندرسن أحد الرحالة البريطانيين الذين يمثّلون هذا الفوج. جاء إلى ساحل عمان في 1948 موظفا في شركة "تطوير نفط الساحل المتصالح". منذ تلك المدة و حتى 1956، قام بعدّة استكشافات -مستخدما الشاحنات- بغرض البحث عن حقول النفط أحيانا و تنفيذ مهمات سياسية أحيانا أخرى. رصد كتابه "المصير العربي" أحداثا سياسية مهمة جدا حدثت في تلك الفترة و يزودنا بكمية واسعة من المعلومات حول التقاليد العشائرية و تاريخها. بالإضافة إلى أنه يشكل قصّة هامة حول اكتشاف النفط ونتائجه في المنطقة(45).

في 1953، دعي نيل مكليود إنس -متقاعد بريطاني من إدارة سياسة السودان- لمقابلة السّلطان سعيد بن تيمور من أجل أن يصبح وزير خارجيته. و أثناء سنواته الخمس في عمان تمكن من السفر في معظم مناطق عمان بسيارة لاند روفر مقدما قصّة تجربته في حكومة السلطان سعيد واصفا بعض الأحداث التاريخية في المنطقة مثل نزاع السعودية حول البريمي، والثورة في الداخل بموت الإمام محمد بن عبدالله الخليلي في 1954. والحقيقة أن إنس طوال كتابه "وزير في عمان"، يكشف عن مواقفه نحو العمانيين وثقافتهم وتاريخهم(46).

إيان اسكيت كان في عمان من 1966 إلى 1968 موظفا من قبل شركة "تنمية نفط عمان" حيث سافر على نحو واسع خلال البلاد مقدما العديد من التفاصيل حول

جغرافيتها وتاريخها. و في كتابه "مسقط وعمان"، رسم صورا واضحة عن مسقط، و مطرح، و الباطنة، و الشرقية، و الظاهرة. و نظرا لأن فترة السّلطان سعيد بن تيمور اتسمت بالغموض و العزلة، فإن رواية اسكيت للأحداث والحياة في عمان خلال تلك الفترة تشكّل أهمية بالغة[47].

ملاحظات و مراجع

* أستاذ مساعد، تخصص الأدب المقارن، قسم اللغة العربية، و آدابها بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس.

(1) Searle, Pauline, *Dawn Over Oman*, (London: George Allen & Unwin Ltd, 1979), pp. 6-8.

(2) Billecocq, Xavier, Oman: Twenty-Five Centuries of Travel Writing, (Relations Internationals & Culture, 1994), p. 17.

(3) Miles, Samuel B, *The Countries and Tribes of the Persian Gulf*, (London: Frank Cass & Co, 1966), p. 8.

(4) أود الإشارة هنا بأنه رغم أني قد رجعت في هذه الدراسة إلى المصادر الأصلية للرحالة، إلا أنني استفدت أيضا في تتبع بعض الرحالة من المراجع الهامة التالية:

Marshall, Brian, "European Travellers in Oman and South East Arabia 1792-1950: A Biobibliographical Study", New Arabian Studies, 2 (1994): pp. 1-57.

Bidwell, Robin 'Bibliographical Notes on European Accounts of Muscat 1500-1900' *Arabian Studies*, London, 4 (1978), 123-159.

Ward, Philip *Travels in Oman: on the Track of the Early Explorers* (Cambridge: The Oleander Press, 1987)

(5) Herbert, Thomas, *Some Years Travels into Africa, Asia*, (London, 1638), p. 109.

(6) Fryer, John, *A New Account of East India and Persia*, II (London, 1912), pp. 155-158.

(7) John Ovington , *A Voyage to Surat in the Year 1689*, Second edition (Oxford: Oxford University Press, 1929), pp. 251-254.

(8) Hamilton, Alexander, *A New account of the East Indies* (Edinburgh, 1727), pp.43-49.

(9) Henry Cornwall, *Observations upon Several Voyages to India out and Home* (London, 1720), p. 42.

(10) Abraham Parsons, *Travels in Asia and Africa* (London: Longman, 1808), pp.204-209.

(11) Bidwell, Robin *Travellers in Arabia* (Reading: Garnet Publishing Ltd, 1994), p.199.

([12]) John Malcolm, *Sketches of Persia*, vol. I (London, Paris, New York & Melbourne: Cassell & Company Ltd, 1888), pp. 21-28.

([13]) William Heude, *A Voyage up the Persian Gulf and a Journey Overland from India to England in 1817* (London: Strahan and Spottiswoode, 1819), pp. 22-23.

([14]) Buckingham, James Silk, *Travels in Assyria and Persia*, (London, 1830), pp.392-430.

([15]) John Johnson, *A Journey from India to England through Persia, Georgia, Russia, Poland, and Prussia in the Year 1817* (London: Paternoster-Row, 1818), pp. 9-13.

([16]) Mignan, Robert, *A Winter Journey through Russia, the Caucasian Alps and thence across Mount Zagros by the pass of Xenophon and the ten thousand Greeks, into Koordistan,* (London, 1839) I, pp. 63-67, and II, pp.232-271.

([17]) Thomas Lumsden, *A Journey from Merut in India to London* (London, 1822),pp. 63-64.

([18]) Fraser, James Baillie, *Narrative of a Journey into Khorassan*, (London, 1825), pp. 5-28.

([19]) Whitelock, H. H, "An Account of Arabs who inhabit the coast between Ras-elkheimah and Abothubee in the Gulf of Persia, generally called the Pirate Coast", *Transactions of the Bombay Geographical Society*, 1 (1836-1838), pp. 32-54.

([20]) Owen, W. F. A, *Narrative of Voyages to explore the Shores of Africa, Arabia and Madgascar*, (London, 1833), I, pp. 334-343.

([21]) Keppel, George, *Narrative of a Journey from India to England*, (London, 1837), pp.937.

([22]) Wellsted, James Raymond, *Travels to the City of Caliphs*, (London, 1840), pp.45-71.

([23]) The results of this journey were published in the first volume of Wellsted's *Travels in Arabia,* (Austria, 1978).

([24]) Laughton, J. K, "Wellsted, James Raymond", in *Dictionary of National Biography*, (London, 1917), p.1174.

([25]) Thomas Skinner, *Adventures during a Journey overland to India, by way of Egypt, Syria, and the Holy Land*, vol. ii (London: Richard Bentley, 1836), pp. 284-287.

([26]) Machall, Brian "European Travellers in Oman and Sauth East Arabia 1792-1950: A Biobibliographical Study", *New Arabian Studies*, 2 (1994), pp. 12-13.

(27) Hains, Stafford Bettessworth, "Memoir of the South and East Coast of Arabia", *Journal of Royal Geographical Society*, 15 (1845) pp. 104-160.

(28) Hulton, J. G, "Notice on the Curia Muria Islands", *Transactions of the Bombay Geographical Society*, 3-5 (1839-1840), pp.183-197.

(29) Cruttenden, C. J, "Journal of an Excursion from Morbat to Dyreez, the Principle Town of Dofar" *Transactions of the Bombay Geographical Society*, 1 (1836-1838), PP. 184-188.

(30) Carter, Henry John, "The Ruins of El Balad", *Journal of the Royal Geographical Society*, 16 (1846), pp. 187-199.

(31) Saunders, J. P, "A short memoir of the proceedings of the Honourable Company's surveying brig "Palinurus" during her late examination of the coast between Ras Morbat and Ras Seger, and between Ras Fartak and the Ruins of Mesinah", *Journal of the Royal Geographical Society*, 16 (1846), pp. 169-186.

(32) Ward, C. G, "Account of a Journey from Soor to Jahlan, and thence to Ras Roves", *Transactions of the Bombay Geographical Society*, 8 (1847-1849), pp. 101-106.

(33) Cole, C. S. D, "An account of an overland journey from Leskkairee to Muscat and the "Green Mountain" of Oman", *Transactions of the Bombay Geographical Society*, 8 (1847-1848), pp. 106-119.

(34) Robert B. M. Binning, *A Journal of Two Years' Travel in Persia, Ceylon, Etc*, vol. I (London: WM. H. Allen and Co, 1857), pp. 121-126.

(35) C. R. Low, *The Land of the Sun: Sketches of Travel, with Memoranda, Historical and Geographical, of Places of Interests in the East, Visited during Many Years' Service in Indian Waters* (London: Hodder and Stoughton, 1870), pp. 178-184.

(36) William Ashton Shepherd, *From Bombay to Bushire, and Bussora; Including an Account of the Present State of Persia, and Notes on the Persian War* (London: Richard Bentley, 1857), pp. 43-58.

(37) Stiffe, A. W. "A visit to the hot springs of Bosher near Muscat", *Transactions of the Bombay Geographical Society*, 15 (1859), pp. 123-127.

([38]) Miles, Samuel B, " Account of Kalhat, in S.E. Arabia". *Indian Antiquary*, 4 (1875), 48-51.

———, "across the green mountains of Oman". *Geographical Journal*, 18 (1901), 465-498.

———, " Geography of Oman". Calcutta: *Persian Gulf Administration Report*, (1878-1879), 117-119.

———, " Journal of an excursion in Oman, in south-east Arabia". *Geographical Journal*, 7 (1896), 522-537.

———, " Note on Pliny's geography of the east coast of Arabia". *Journal of the Royal Asiatic Society*, 10 (1878), 157-172.

———, " Notes of a tour through Oman and El' Dhahireh", Calcutta: *Persian Gulf Administration Report*, (1885-1886), 22-28.

———, " Notes on the tribes of Oman". Calcutta: *Administrative Report of the Persian Gulf*, (1880-1881), 19-44.

———, " On the border of the Great Desert: a journey in Oman". *Geographical Journal*, 36 (1910), 159-178.

———, " On the route between Sohar and el-Bereymi in Oman, with note on the Zatt, or gypsies in Arabia", *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, 46(1877), 41-60.

———, " Visit of the political agent, Muscat, to Ra's Frtak". Calcatta: *Persian Gulf Administration Reports*, (1884-1885), 19-23.

———, "Brief account of four Arabian works on the history and geography of Arabia", *Journal of the Royal Asiatic Society*, 6 (1873), 20-27.

———, *The Countries and Tribes of the Persian Gulf*, (London, 1919)

([39]) Geary, Grattan, *Through Asiatic Turkey*, (London, 1878), pp. 11-30.

([40]) Bent, James Theodore and Bent, Mabel, *Southern Arabia*, (Reading, 1994), pp. 45-70, and pp. 227-285.

([41]) Cox, Percy, "Some Excursions in Oman", *Geographical Journal*, 66 (1925), pp. 193-222.

([42]) See: Thomas, Bertram. S, *Arabia Felix: Across the Empty Quarter of Arabia*, (London; New York, 1932)

--------- *Alarms and Excursions in Arabia* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1931)

([43]) O'Shea, Raymond, *The Sand Kings of Oman*, (London, Mthuen & CO. Ltd, 1947)

([44]) Thesiger, Wilfred *Arabian Sands*, (Dubai: Motivate Publishing, 1991)

([45]) Henderson, Edward, *Arabian Destiny: The Complete Autobiography*, (Dubai: Motivate Publishing, 1999)

([46]) Innes, Neil McLeod, *Minister in Oman: A Personal Narrative*, (Cambridge: Oleander Press Ltd, 1987)

([47]) Ian, Skeet, *Muscat & Oman: the end of an era*, (London: The Travel Book Club, 1975)